

BEITRÄGE ZUR KUNSTGESCHICHTE.

HEFT VIII.

DAS

JÜNGSTE GERICHT

IN DER

BILDENDEN KUNST DES FRÜHEN MITTELALTERS.

EINE KUNSTGESCHICHTLICHE UNTERSUCHUNG

VON

DR. GEORG VOSS.

MIT 2 TAFELN IN LICHTDRUCK UND HOLZSCHNITTEN IM TEXT.



LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN.
1884.

DAS

JÜNGSTE GERICHT

IN DER

BILDENDEN KUNST DES FRÜHEN MITTELALTERS.

EINE

KUNSTGESCHICHTLICHE UNTERSUCHUNG

VON

DR. GEORG VOSS.

MIT 2 TAFELN IN LICHTDRUCK UND HOLZSCHNITTEN IM TEXT.

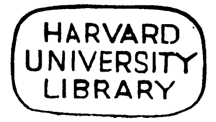


LEIPZIG

VERLAG VON E. A. SEEMANN

1884.





Druck von August Pries in Leipzig.

VORWORT.



S IST in den letzten Jahrzehnten der geheimnißvolle Faden, welcher überall die Darſtellungen des jüngſten Gerichts miteinander zu verknüpfen ſcheint, wiederholt der Gegenſtand der kunſthiſtoriſchen Forſchung geweſen. Nacheinander haben Guenebault[1]), Pieper[2]), Grimouard de S. Laurent[3]), Eckl[4]), Auber[5]), Viollet le Duc[6]), Mss. Jameſon and Eaſtlake[7]), J. P. Richter[8]), F. Adler[9]), Viſcher[10]), Berthold Riehl[11]) und Kraus[12]) in mehr oder weniger ausführlichen Auseinanderſetzungen den vorliegenden Stoff entweder ſelbſt behandelt, oder doch, wie Kraus, die Grundzüge für die Dispoſition ſeiner Behandlung gegeben. Daß die letztere Arbeit ihre Vorgänger an kritiſcher Bedeutung bei Weitem überragt, iſt ſofort erſichtlich. Doch auch Kraus will hier nur eine gelegentliche Studie geben, die das Thema nirgends erſchöpfen ſoll. Anders liegt es mit dem umfaſſenden Buche von Dr. Jeſſen[13]), der alle ihm irgend erreichbaren Darſtellungen in den Kreis der Betrachtung zieht und ſomit auf Grund eines umfangreichen Materials eine Reihe von Schlüſſen aufbaut, die ſich über den Rahmen des vorlie-

---

1) Dictionnaire iconographique. 2) Der chriſtliche Bilderkreis.
3) Guide de l'art chrét. IV. 489. 4) Organ für chriſtliche Kunſt.
5) Histoire et critique du symbolisme chrétien. Siehe das Regiſter.
6) Dictionnaire raisonné de l'architecture (Jugement dernier).
7) History of our Lord. 8) Chriſtliches Kunſtblatt 1877, Seite 49 ff.
9) Erbkam's Zeitſchrift für Bauweſen 1865. Taf. 65. Text Seite 528.
10) Luca Signorelli. 11) Michael und Georg in der bild. Kunſt. 1883.
12) Die Wandgemälde von St. Georg zu Oberzell auf der Reichenau. Deutſche Rundſchau. Aprilheft 1883.
13) Die Darſtellung des Weltgerichts bis auf Michelangelo. Berlin 1883.

genden Themas hinaus auf die gesammte mittelalterliche Kunst überhaupt beziehen. Das Jessen'sche Buch verlangt daher hier eine besondere Berücksichtigung, zumal das Ergebniss meiner Forschungen einigen Hauptsätzen Jessen's auf das lebhafteste widerspricht. Unter diesen Sätzen steht in erster Linie derjenige, mit welchem Jessen die Frage nach der Entstehung des Weltgerichts beantwortet. Jessen sagt Seite 19: «*Während auf dem Occident das bleierne Zeitalter lastete, war die Kunst des Ostens in reger Erfindung thätig gewesen; wie die anderen Typen war endlich auch das jüngste Gericht dort geschaffen worden.*» Dem gegenüber wurde in der nachfolgenden Untersuchung ein besonderer Werth darauf gelegt, nachzuweisen, daß die Elemente, aus denen sich die frühen Weltgerichtsbilder des Abendlandes zusammensetzen, schon in den Werken der altchristlichen Zeit enthalten sind, und daß diese, obwohl sie das gesammte künstlerische Problem des Weltgerichtsbildes noch nicht löste, doch für die meisten der hierher gehörenden christlichen Lehrbegriffe den künstlerischen Ausdruck gefunden hat. Eine Entwicklung, an der die auf italischem Boden arbeitende Kunst der nächstfolgenden Jahrhunderte direct weiter arbeitet. Die Uebereinstimmung der in diesen Elementen niedergelegten Kunstanschauungen mit den bezüglichen Theilen der frühen Weltgerichtsbilder des Abendlandes erschien mir so augenscheinlich, daß ich hier den Einfluß eines *im Osten erfundenen Typus* des jüngsten Gerichts vor dem Zeitalter der Kreuzzüge ausschließen muß.

Der Beweis für die selbständige Entwicklung der abendländischen Darstellungsweise, der aus stylistischen Gründen schon von Kraus für das Wandgemälde zu Oberzell in der überzeugendsten Weise dargethan war, bildete den leitenden Gedanken für die nachfolgende Untersuchung. Daher die nachdrückliche Betonung des von Jessen abweichenden Standpunktes, welche ich als dem gemeinschaftlichen Ziele und nicht der Person gewidmet aufzunehmen bitte.

Berlin, im Februar 1884.

Georg Voss.

INHALTSVERZEICHNISS.



Nachträge und Druckfehler:

Zu Seite 11: Der auf Zeile 2 erwähnte Sarkophag befand fich 1879 im Befitze des Grafen Stroganoff.

Zu Seite 13: Der auf Zeile 17 erwähnte Sarkophag befindet fich im Lateran. Mufeum.

Zu Seite 35: Eine Abbildung des jüngften Gerichts in der Cosmashandfchrift des Vaticans fiehe bei *Garrucci, ftoria dell 'arte criftiana III Tav. 153.* In der Befchreibung auf Seite 82—83 dafelbft find die Infchriften diefer Miniatur wie diejenigen derfelben Darftellung in dem Exemplar der Laurentiana mitgetheilt, fo dafs jeder Zweifel über die Bedeutung diefer Miniaturen hinfällig ift.

Zu Seite 36: Auf Zeile 9 ift *VI. 465* ftatt I 591 zu lefen.

Zu Seite 49: Auf Zeile 10 ift *Kondakoff, Seite 239* ftatt Rohault de Fleury zu lefen.

EINLEITUNG.



EBERALL, wo wir in der Culturgeschichte der Menschheit die Entwicklung eines Ideals zurückverfolgen, sehen wir dasselbe im Reiche des Gedankens entstehen. Nachdem es dann Jahrhunderte hindurch des Menschen Brust durchglühte, greift schüchtern der bildende Künstler zu Meißel und Palette, um das zu gestalten, was ihn Dichter, Philosophen und Propheten gelehrt haben. Homer und Hesiod hatten den Olymp der Alten geschaffen, doch es bedurfte eines halben Jahrtausends, bevor der bildende Künstler jene Gestalten so darzustellen vermochte, wie sie in den Werken des Dichters lebten.

Die christliche Gottesidee war im neuen Testament in ihrer ganzen Hoheit niedergelegt, und dennoch rauschten anderthalb Jahrtausende über den Erdkreis dahin, bis der Künstler nach langen, stammelnden Versuchen seinen Gott in all der Kraft und Schönheit darzustellen wußte, wie er in den litterarischen Denkmälern des Christenthums von Anbeginn gezeichnet war. Ebenso langsam vollendet die Kunst das Bild der Gestalten, welche den christlichen Himmel erfüllen. Am mühevollsten aber mußte diese Entwicklung dort fortschreiten, wo die Glaubenslehre dem Bildner Aufgaben stellte, welche die gesammte Leistungskraft der Kunst in großen Compositionen zusammenfaßte.

Unter solchen Aufgaben finden wir vornehmlich die Darstellung des jüngsten Gerichts. Die geschichtliche Betrachtung ihres Entwicklungsganges ist eine der fruchtbarsten Aufgaben der vergleichenden Kunstgeschichte. Wegen der allgemeinen Verbreitung dieser Darstellungen in den meisten Hauptperioden kirchlicher Kunst ist deren Betrachtung ein vorzüglicher Ausgangspunkt für die vergleichende Untersuchung der Leistungskraft der verschiedenen Meister und ihrer Schulen. Gerade diese Bilder zeigen uns an einem Hauptkapitel der gesammten künstlerischen Thätigkeit des Mittel-

alters, was in den Gemälden jedem Volke oder den wechfelnden Jahrhunderten angehört, und inwiefern der Genius des einzelnen Künftlers oder feine Schule fich darüber erhebt. Nur fo lernen wir oft Beide in dem vollen Umfange ihrer Bedeutung verftehen. Doch felbft abgefehen von diefer Erweiterung unferer kritifchen Erkenntniß gewährt uns die Betrachtung der Weltgerichtsbilder als letzte fchöne Frucht die erweiterte Kenntniß deffen, was die wechfelnden Jahrhunderte von den letzten Dingen erkannt haben. Wie die Zeiten und Völker über ihr Verhältniß zu Gott und der Welt dachten, mit welchen Augen fie in das Jenfeits hinüber blickten — das Alles fpiegelt fich in diefen Werken getreulich wieder, und Vieles, was fich in den litterarifchen Quellen unter dem Schleier der Begriffe verbirgt, was der Mund des Dichters nicht zu fingen vermochte, hier wird es offenbar und tritt uns in allzeit verftändlichen, greifbaren Geftalten entgegen. Bis zu einer beftimmten unüberfteigbaren Grenze werden wir zwar diefen Werken immer fremd gegenüberftehen. Gerade den Weltgerichtsbildern gegenüber gilt Herman Grimm's fchönes Wort: «*So wenig ein junger Adler, der noch im Ei fteckt, fich den Zuftand denken kann, dafs er mit ausgebreiteten Flügeln zwifchen Sonne und Erde fchweben werde, fo wenig vermag fich unfere Phantafie beim Gedanken an die Unfterblichkeit und ihre verfchiedenen Stufen aus blofsen. Ahnungen zu reellen Anfchauungen los zu arbeiten*»[1]. Je mehr wir aber für uns felbft auf die Ausmalung jener Welt Verzicht geleiftet haben, defto leidenfchaftslofer werden wir die wechfelnden Gebilde der Vergangenheit verfolgen und felbft dem kindlichften Traum der Völker pietätvoll feine Stellung in der hiftorifchen Entwicklung anweifen. So gewährt uns das Studium diefer Werke einen neuen Einblick in das Seelenleben der Zeiten und liefert feinen Beitrag zum Endziel aller Kunftgefchichte: zur vertrauteren Erkenntniß der Gefchichte der Menfchheit.

1) 10 Effays, II. Auflage, Seite 311.



Die Lehre vom jüngſten Gericht.



IE LEHRE vom jüngſten Gericht lehnt ſich an die herrlichen Schilderungen des Weltenendes der Pſalmen und Propheten[1]. Die Evangeliſten erheben die Lehre zum unbeſtrittnen Glaubensſatz und führen ihre Grundgedanken gelegentlich weiter aus. Schon Auguſtin macht hier auf die wechſelnden Beſchreibungen aufmerkſam, die ſich ſchwer zu einem einzigen Bilde vereinigen laſſen. Doch giebt eine Zuſammenfaſſung dieſer zerſtreuten Beſchreibungen in großen Zügen folgendes Bild:

Nach einem furchtbaren Vernichtungskampf der Elemente bricht der jüngſte Tag herein[2]. In den Wolken erſcheint der thronende Chriſtus, umgeben von dem vollen Glanze ſeiner Herrlichkeit. Aus ſeinem Munde geht ein Schwert[3] und ein Zweig[4]. Neben ihm ſitzen auf Stühlen die zwölf Apoſtel[5]. Mit ihnen und den Heiligen iſt er gekommen, um über die Menſchheit zu richten[6]. Von ſeinem Stuhl aus geht ein langer feuriger Strahl[7]. Seine Wundenmale erſcheinen von Neuem, den Gerechten zum Segen, den Ungerechten zur Verdammniß. In derſelben Bedeutung wird das Kreuz als Zeichen ſeines Leidens feierlich vor ihm aufgeſtellt[8]. Darauf laſſen ſeine Engel die Poſaunen erſchallen[9]. Da erbebt die Erde, die Gräber thuen ſich auf[10], die Todten ſtehen auf[11], und die Lebenden und die Auferſtandenen verſammeln ſich vor dem Richter-

1) Siehe namentlich Hefekiel 37, 1—14, Jefaias 26, 14—19, Daniel 12 und 7, 9—10.

2) Namentlich Matth. 24, 29. 3) Jeſ. 49, 2. 4) Jeſ. 11, 4.

5) Matth. 19, 28. Lucas 22, 30. 6) 1. Corinth. 6, 2. 7) Daniel 7, 10.

8) Matth. 24, 30. 9) Matth. 24, 31.

10) Hefekiel 37, 12. Joh. 5, 28—29.

11) Daniel 12, 2. Hefekiel 37, 12.

ftuhl Chrifti. Das Urtheil der Menfchen fteht im Buch des Lebens und des Todes[1]), oder fie werden auf einer Wage gewogen[2]). Engel fcheiden die Auserwählten von den Verdammten[3]). Die Auserwählten werden zum Paradiefe geführt und die Verdammten in das höllifche Feuer geworfen. Dies das Bild, wie es die chriftliche Kirche aus den getrennten Befchreibungen der Evangelien, der Pfalmen und Propheten zufammenftellte. Einige Berichte bleiben dahinter zurück, andere gehen in der Ausführung der Einzelheiten weit darüber hinaus[4]).

Von hier aus befchreitet die Weiterführung der Lehre zwei Wege. Paulus ift ftets bemüht, von fachlichen Vorftellungen hinweg auf die geiftige Bedeutung der Lehre hinzuweifen. Er wußte, daß diefelbe nur dann von univerfeller und ewiger Bedeutung fein konnte, wenn er fie von den Zufälligkeiten der Anfchauung einer Zeit und eines Volkes befreite. Nur dann konnte fie den wechfelnden Idealen der Menfchheit Raum bieten. Der Schriftfteller der Apokalypfe geht den umgekehrten Weg. Sein Auge fieht das jüngfte Gericht in einzelnen Erfcheinungen; theils giebt er wirkliche Vorgänge, theils Allegorien, immer aber anfchauliche Bilder in den glühendften Farben. Dabei ift es natürlich, daß feine Phantafie mit den Objecten eines durch feine Zeit begrenzten Gefichtskreifes arbeitet. Zuweilen bleibt diefer der Nachwelt viele Jahrhunderte hindurch unverftändlich. Wo fich indeffen die Schilderungen zu univerfeller Bedeutung erheben, ergreifen fie die Gemüther auf das Tieffte: Im 1. Jahrh. namentlich die dem Gericht vorangehende Huldigung der 24 Aelteften, die in S. Paolo f. fchon im 5. Jahrh. in die Kunft eingeführt ift.

Dem apokalyptifchen Grundgedanken war die Sagenbildung älterer Mythologien verwandt, nach denen ebenfalls an einem jüngften Tage dämonifche Gewalten entfeffelt werden, die alles Beftehende vernichten, um auf den Trümmern des Alten eine neue Welt erftehen zu laffen. In diefem Gedanken fanden die Gemüther aller Zeiten Troft. Die Apokalypfe wurde volksthümlich, namentlich feitdem ihre Schilderungen von den Künftlern abgebildet wurden. Diefe Illuftrationen durchkreuzen zuweilen den Entwicklungsgang der Compofition des jüngften Gerichtes. Beide kehren in-

---

1) 2. Mof. 32, 33. Pfalm 69, 29. Daniel 12, 1. Daniel 7, 10; vergleiche auch Lucas 10, 20.

2) Daniel 5. 27. Hiob 31, 6. 3) Matth. 24, 31.

4) So namentlich Matth. 24, 17—19. Eine Stelle, die wohl zum erften Mal dargeftellt wurde in der „Auslegung der Evangelien von Oftern bis aufs Advent gepredigt durch Martinum Luther. Wittenberg 1532." Blatt 198 verfo. Ferner Matth. 24, 40—41, ebenfalls wohl zum erften Male in einem Stich des Cornel Galle sen. „Sic erit adventus filii hominis".

dessen jeder Zeit wieder zu ihrem Ausgangspunkt zurück. Die Illustrationen zur Apokalypse bleiben meist eine sachliche Wiedergabe der Visionen des Johannes; die Darstellungen des jüngsten Gerichts hingegen eine mehr oder weniger vollständige Zusammenfassung der bei den Evangelisten und Propheten zerstreuten Beschreibungen, in der sich aus der Apokalypse nur wenige zur breiteren Ausführung eines Gedankens eingeführte Motive dauernd behaupten. Dies die meist weit überschätzte Bedeutung der Apokalypse für die Darstellung des jüngsten Gerichts. «*Neu erfunden*»[1]) ist darin keineswegs das Buch des Lebens. Von diesem spricht schon Jehova zu Moses 2. Buch 32, 33.: «*Der Herr sprach zu Mose: Ich will den aus meinem Buche tilgen, der an mir sündigt.*» Doch auch hier ist der Gedanke keineswegs originell, sondern aus Aegypten herübergenommen, wo das Buch des Gerichts längst zum Apparat des Todtengerichts gehörte. Daß dieser Gedanke in die gesammte alttestamentliche Anschauung tief eingedrungen war, zeigt namentlieh Psalm 69, 29.: «*Tilge sie aus dem Buch der Lebendigen, damit sie mit den Gerechten nicht angeschrieben werden.*» Ferner Daniel 12, 1, wo direct in der Schilderung des jüngsten Gerichts gesagt wird: «*Zur selbigen Zeit wird dein Volk errettet werden, Alle die im Buche geschrieben stehen.*» Ferner Daniel 7, 10: «*Das Gericht ward gehalten und die Bücher wurden aufgethan.*» Auch das Evangelium des Lucas legt das nämliche Bild Christus selber in den Mund. In Cap. 10, 20 heißt es: «*Freuet Euch aber, dass Eure Namen im Himmel geschrieben sind.*» Ebenso ist in der Apokalypse nicht, «*als neues Moment herausgehoben*» die Auferstehung der Todten. Schon bei Daniel 12. 2 bildet dieselbe einen Theil der Erscheinungen des jüngsten Gerichtes. Noch deutlicher Hesekiel 37, 12—13. Ebenso im Evangelium des Johannes 5, 28—29. Hier heißt es ausdrücklich: «*Alle, die in den Gräbern sind, werden seine Stimme hören, und werden hervorgehen, die da Gutes gethan haben zur Auferstehung des Lebens, die aber Uebles gethan haben, zur Auferstehung des Gerichts.*» Nur das Meer wird von dem Schriftsteller der Offenbarung hinzugefügt.

Daß die Auferstehung der Todten «*ein nothwendiger Theil der Weltgerichtsbilder*» wird, wie Jessen an derselben Stelle ausführt, wird durch zahlreiche Darstellungen der verschiedensten Jahrhunderte widerlegt[2]).

---

1) So Jessen, Die Darstellung des Weltgerichts im Mittelalter. Seite 3.

2) Siehe z. B. die Miniaturen in dem lateinischen Pfalter Taf. II., zu St. Gallen u. Wolfenb. Dann d. Barberin. Terracotta u. d. Copenh. Crucif. Sämmtl. unten beschr. Dann d. Wandm. zu Bergheim (Aus'm Werth T. 41) u. Rosenweiler (Kraus, K. i. Elsass I. 255). Dann d. Port. zu S. Jago di Comp. (Street, Goth. Arch. i. Spain. 155) u. Bern (Rahn 725).

Ganz in realiſtiſchen Vorſtellungen befangen bleibt die Lehre bei den Chiliaſten; ſie bilden die Idee eines tauſendjährigen Reiches Chriſti aus, dem die zweite Auferſtehung des Fleiſches folgen werde. Ihre Phan-



Fig. 1. Moſaik aus S. Cosma e Damiano in Rom. Zu Seite 15.

taſie erſchöpft ſich darin, dieſes Reich nach dem Muſter menſchlicher Verhältniſſe zu geſtalten. So ſehen ſie im Geiſte in das neue Reich zu Jeruſalem «die Brüder aus den Heiden heraufbringen auf Roſſen und

Wagen, auf Sänften und Maulefeln» [1]). Dann werden die Israeliten von allen Enden der Erde zu dem neuen Tempel hinauffahren. Ihre Frauen werden auf Sänften und Maulefeln Numidiens getragen werden. Das alte wie das neue Teftament liefern ihnen in gleicher Weife die Belege für ihre finnliche Auffaffung der künftigen Dinge. An Tafelfreuden, bei denen auch der Wein nicht fehlte, glaubte man nach den Worten Chrifti bei der Einfetzung des Abendmahls. Ja auf Grund von Apok. 19, 7 ff. verheißt Cerinth den Auserwählten die Wonne eines täglich erneuten Hochzeitsmahles. Noch weiter gehen Irenäus, Commodian und Lactantius fowie namentlich die Ebioniten und Sibyllinen. Die Schriften der beiden erften Jahrhunderte zeigen, daß der Chiliasmus der allgemeine Glaube des jungen Chriftenthums war; er wird indeffen aus der Kirche verdrängt, bevor von einer derartigen chriftlichen Kunft die Rede ift, welche in der Lage gewefen wäre, feine Anfchauungen monumental zu verewigen. Der Glaube an eine Auferftehung des Fleifches bleibt indeffen beftehen, vielleicht um fo hartnäckiger, als gerade diefer Satz den Spott der römifch-heidnifchen Welt am lauteften hervorrief. Vergebens fucht nun Origines und die ihm gleichgefinnten alexandrinifchen Theologen auf die paulinifche Vorftellung zurückzugehen, die den Gedanken an die Form eines jenfeitigen Lebens über menfchliches Ermeffen ftellt [2]). Statt deffen befeftigt die Kirche eine äußerliche Auffaffung des Auferftehungsgedankens immer mehr. Juftin, der Märtyrer, läßt den Körper mit allen Zufälligkeiten, die er im Leben zeigte, wieder auferftehen. Die Haare auf unferem Haupte feien gezählt, alfo könne auch bei der Auferftehung keines verloren gehen. Namentlich aber mußte der neue Körper auch wieder Zähne haben, damit der ftridor dentium, das Zähneklappen, feine wörtliche Bedeutung behielt. Nur den Unterfchied des Gefchlechts ließ man nach den Worten Chrifti fallen [3]). Das Hauptbeweismittel für die Auferftehung des natürlichen Leibes bildete Jairus' Töchterlein, der Jüngling zu Nain, Lazarus und namentlich der auferftandene Chriftus. Nach feinem Beifpiel bildete fich auch die Vorftellung aus, daß der Körper fo auferftehen werde, wie er auf der Höhe feiner Entwicklung im 30. Lebensjahre, dem Todesjahre Chrifti, befchaffen ift. Für die Weltgerichtsbilder ift diefe Vorftellung indeffen nie von bindender Kraft gewefen [4]).

1) Jefaias 66, 20. 2) Siehe namentlich 1. Corinther 15, 35—51.

3) Matthäus 22, 30. Nicht fo in den Denkmälern, wo in der Regel Männer und Frauen durch die Trachten ihrer Zeit charakterifirt wurden.

4) Schon in einer der älteften Weltgerichtsdarftellungen überhaupt, der fpäter zu betrachtenden Terracotta im Palazzo Barberini zu Rom, ift deutlich ein Kind von den übrigen Auferftandenen unterfchieden.

Was die große Menge der Chriſtenheit in den erſten Jahrhunderten von dem Inhalt des jüngſten Gerichts wußte, muß ſich namentlich aus dem Studium der Hymnen und Predigten jener Zeit ergeben. Mit





Fig. 2. Reliefgeſtalten aus Cividale. Zu Seite 14.

dem Inhalt des Credo war wahrſcheinlich im Allgemeinen die Kenntniß des Volkes erſchöpft. Die in der gelehrten kirchlichen Litteratur des erſten Jahrtauſends wiederholt auftretenden Beſchreibungen ſind ſicher nicht zum Gemeingute des Volkes geworden. Die Weltgerichtsbilder gehen in-

deſſen häufig über den Inhalt des Credo weit hinaus und tragen Gedanken aus den entlegenſten Kapiteln des alten wie des neuen Teſtaments in die Darſtellungen hinein. Welche kirchlichen Geſänge oder Predigten hier dem Maler und dem Volke die Kenntniß dieſer über alle Theile der Bibel wie die übrige chriſtliche Litteratur verſtreuten Einzelheiten vermittelten, muß durch die theologiſche Forſchung beantwortet werden. Wie weit die älteſten deutſchen Gedichte, die das Weltgericht behandeln, alſo namentlich das Muspilli[1]), der Heliand[2]) und Kynewulf's Chriſt[3]), in das Volk eingedrungen ſind, läßt ſich heute ſchwer feſtſtellen. Bei der geringen Verbreitung aller Litteratur im frühen Mittelalter muß deren Einfluß beſchränkt erſcheinen. Anders iſt dies mit den dramatiſchen Werken, doch Schauſpiele, welche das Weltgericht ſchildern, laſſen ſich erſt im 2. Jahrtauſend nachweiſen.

Vorſtufen einer künſtleriſchen Darſtellung.



EM GEI[illegible] der frühchriſtlichen Kunſt entſprach es nicht, an die Darſtellung des Weltgerichts ſelber zu denken. Weder in den Katakombenmalereien noch auf den Sarkophagen der erſten Jahrhunderte iſt der Verſuch einer Solchen zu finden. Nur der Auferſtehungsgedanke findet hier ſeinen prägnanten Ausdruck. Nicht bloß, wie gewöhnlich angenommen wird, in den auf die Auferſtehung bezüglichen Symbolen, ſondern in der Darſtellung der Auferſtehung ſelbſt, nach Analogie der herrlichen Schilderung des Ezechiel. Schon dort wird in dieſe Scene reiches inneres Leben eingeführt. Zum Theil werden die Auferſtandenen ſchon ganz mit neuem Leben beſeelt dargeſtellt, während daneben ſich die Gebeine erſt eben aneinander fügen, um ſich dann mit neuem Fleiſche zu bedecken[4]). Die Priorität der Darſtellung dieſes nachmals bei Luca Signorelli und Michelangelo ſo laut bewunderten Gedankens muß alſo der altchriſtlichen Zeit gewahrt bleiben.

---

1) Herausgegeben von Schmeller.
2) Herausgegeben von Wilhelm Grimm.
3) Siehe Haupt's Zeitſchrift IX. 204 .
4) Siehe Kraus, Encyclopädie der chriſtlichen Alterthümer: Ezechiel. (I. 475.)

Als das frühfte Symbol für das jüngfte Gericht führt Paul Durand[1]) den Richterftuhl Chrifti mit der feierlichen Aufftellung des Kreuzes und der Leidenswerkzeuge an, wie fie noch heute in diefem Sinne in der griechifchen Kirche betrachtet werden. Von der römifchen Gerichtsbafilika her war man gewöhnt, in der Apfis die Verfammlung der Richter zu erblicken. Als man dem chriftlichen Gottesdienft Bafiliken erbaute, war es natürlich, daß man dasjenige, was die Gemeinde an das Gericht Chrifti erinnern follte, in die Apfis verlegte[2]). Dort faß der Bifchof, umgeben von feiner Geiftlichkeit, als ein Sinnbild Chrifti und feiner Apoftel. Darüber, auf dem Triumphbogen, ftellte man den Thron Chrifti dar, deffen Bereitung feiner Wiederkunft vorangeht[3]). Beglaubigt wird diefe Bedeutung indeffen erft, als die Ausbildung einer ausführlichen Darftellung des jüngften Gerichtes fchon im vollen Gange war.

Wäre diefes Symbol den Künftlern des Abendlandes auch nur einigermaßen geläufig gewefen, fo hätte es in den ausführlichen Pfalterilluftrationen der fpäteren Karolingifchen Zeit feine Stelle gefunden. Der Utrechter Pfalter, das reichhaltigfte Beifpiel diefer Epoche, enthält trotz der fehr ausführlichen Illuftration gerade diefes Pfalms das Symbol nicht[4]).

Unter den Gleichniffen aus den Reden Chrifti, welche von den frühften Zeiten an auf das jüngfte Gericht gedeutet waren, erfcheint als das lebendigfte dasjenige, in welchem Chriftus als Hirt die Schafe von den Böcken fcheidet, die Schafe zu feiner Rechten ftellt und die Böcke zu feiner Linken. Gerade in den an diefes Gleichniß anknüpfenden Darftellungen haben wir die erften Verfuche einer künftlerifchen Geftaltung des Stoffes zu erblicken, aus der die Kunft diefen Gedanken in das Gebiet realer Darftellungen hinübertrug. Die folgende Auseinanderfetzung wird zeigen, daß einige Hauptpunkte des künftlerifchen Problems der Weltgerichtsbilder fchon hier für alle folgende Zeit gelöft wurden. Von entfcheidender Bedeutung ift es ferner, daß diefe Löfung in der altchriftlichen Kunft und auf italifchem Boden erfolgt. Sodann aber, daß fie fich ebenfo harmonifch an die antike Kunft und deren Darftellungsmittel anfügt, wie die gefammte altchriftliche Kunft überhaupt.

---

1) Siehe Paul Durand: Etude sur l'étimasia, symbole du jugement dernier dans l'iconographie chrétienne.

2) Der Name *Tribuna* ift noch heute die italienifche Bezeichnung der Altarnifche.

3) Nach Pfalm 9, 8 und Matthäus 25, 31.

4) Siehe Springer, *Die Pfalterilluftrationen des Mittelalters.* Die von Byzanz unabhängige Entwicklung diefer Miniaturen gilt nach Springer's Unterfuchungen des Codex als gefichert.



Die ältefte der dem Verfaffer bekannt gewordenen Darftellungen des erwähnten Gleichniffes ift das Relief eines römifchen Sarkophages aus dem 3. Jahrhundert. Derfelbe gehörte zur ehemaligen Sammlung Sciarra und befindet fich jetzt in englifchem Privatbefitz. Vortrefflich publicirt ift derfelbe bei Roller, *les catacombes de Rome,* Paris 1881, I. pl. XLIII. Die Darftellung ift folgendermaßen: In der Mitte fitzt der gute Hirt. Neben ihm am Boden fteht ein Behältniß mit Schriftrollen. Auf ihn zu gehen von links Schafe, von rechts Böcke. Die Schafe find einander gleich gezeichnet und ruhig, die Böcke verfchieden und unruhig. Auf beiden Seiten ftehen diefelben Bäume, vielleicht Eichen und Lorbeerbäume, wohl nicht Palmen. Der Hirt liebkoft das ihm rechts zunächft ftehende Schaf. Gegen die Böcke ftreckt er zurückweifend die Hand aus. Schon hier alfo die klare und einfache Gruppirung des Stoffes: In der Mitte Chriftus mit dem zweifachen Geftus. Links (vom Befchauer aus) die Auserwählten, rechts die Verdammten. Schon hier auch, aus dem Rahmen des Gleichniffes in das Gebiet realer Darftellung hinüberleitend, die Schriftrollen oder das Buch der Lebendigen, welches dann in den Weltgerichtsbildern zu allen Zeiten in der byzantinifchen Kunft wie auch im Abendlande wiederkehrt [1]).

Zwei Beifpiele derfelben Art find aus dem fünften Jahrhundert erhalten. Das erfte, die Sculptur eines Sarkophages[2]) des Vatican zeigt folgende Compofition: Chriftus fteht auf einem Hügel, aus dem die vier Ströme des Paradiefes quellen [3]). Er hält die rechte Hand erhoben und eine entfaltete Schriftrolle in der Linken. Neben ihm fteht ein Lamm mit dem Kreuz auf dem Haupt. Am Fuße des Hügels find links drei Schafe, rechts drei Böcke gezeichnet[4]). Zu beiden Seiten Chrifti erheben fich zwei Palmen, auf einer derfelben fitzt der Vogel Phönix. Das andere Beifpiel ift ein Mofaik in San Apollinare nuovo zu Ravenna[5]). In

---

1) Jeffen a. a. O. S. 3 fagt: „*Später verwirft die auf reale Deutlichkeit dringende Kunft des Abendlandes das Buch des Lebens.*“ Von Beifpielen des Gegentheils feien hier nur die Wandgemälde im Dom zu Freifing (Sieghart p. 61), zu Millftadt (v. Eitelberger, graph. K. IV. 37) und in der fixtinifchen Kapelle genannt.

2) Abbildung bei Didron, Iconographie chrétienne p. 309.

3) Die Symbole der vier Evangelien, aus denen das Waffer des Lebens zu fchöpfen ift.

4) Die Bezeichnungen links und rechts gelten ftets vom Standpunkt des Befchauers.

5) Siehe den Artikel von Jean Paul Richter im chriftlichen Kunftblatt 1877. Kraus (Realencyclopädie der chriftlichen Alterthümer) reiht das Bild der älteren Serie der Mofaiken von S. Apollinare an und fetzt feine Entftehung in die Zeit Theodorichs. Abb. bei J. P. Richter a. a. O. Seite 51.

der Mitte desſelben ſitzt Chriſtus auf einem Raſenhügel. Neben ihm ſtehen zwei große lichtroth gekleidete Engel mit Nimbus und Flügeln; weiter links drei weiße und rechts drei ſchwarz gefleckte Lämmer. Den Weißen zur Linken ſtreckt Chriſtus einladend die Hand entgegen. Aehnlich haben wir uns ein heute zerſtörtes Wandgemälde zu denken, das Paulinus, Biſchof von Nola, im Anfang des fünften Jahrhunderts in der Kirche des heiligen Felix zu Fundi ausführen ließ[1]). Auf dem Felſen mit den Strömen des Paradieſes ſteht Chriſtus. Daneben ſtehen rechts vier Böcke, links vier Schafe. Chriſtus wendet das Geſicht von den Böcken ab und ſtreckt die rechte Hand aus, um die Schafe zu ſich heranzuziehen.

Ebenſo wurde nun auch die Parabel von den klugen und thörichten Jungfrauen als Gleichniß für das jüngſte Gericht genommen. Wir verdanken den Unterſuchungen De Roſſi's auch eine Auffindung dieſer Darſtellung in den Katakomben der erſten chriſtlichen Kaiſer. Für die Compoſition der Bilder des jüngſten Gerichts iſt dieſelbe von derſelben Wichtigkeit als der Sarkophag aus der Sammlung Sciarra. Wir meinen das Bild im Coemeterium der hl. Cyriaca[2]). Die Darſtellung füllt den Raum der Lunette einer Grabniſche. In der Mitte ſteht Chriſtus, neben ihm links die fünf klugen Jungfrauen, Jede mit einer brennenden Fackel, rechts die fünf thörichten Jungfrauen mit den verlöſchten, zum Theil nach unten gerichteten Fackeln. Chriſtus iſt en face gezeichnet, ſeine Haltung und die nach links erhobene Hand zeigt deutlich, daß er ſich den klugen Jungfrauen zuwendet und von den Thörichten abkehrt. Die Bedeutung der Darſtellung liegt für uns darin, daß an Stelle der früher betrachteten Anordnung der Schafe und Böcke des Gleichniſſes hier Menſchen eingeführt ſind, die nun als Auserwählte und Verdammte zum erſten Male neben Chriſtus gruppirt erſcheinen.

Wir müſſen es uns verſagen, die Iconographie des Gleichniſſes an dieſer Stelle weiter zu verfolgen. Es muß hier genügen hervorzuheben, daß ſchon das frühe Mittelalter eine weſentliche Erweiterung der bezüglichen Darſtellungen vornimmt. Im Codex Roſſanenſis (6. Jahrh.) ſtehen die klugen Jungfrauen im Paradieſe, den außerhalb ſtehenden Thörichten ſtreckt Chriſtus abwehrend die Hand entgegen, (v. Gebhardt u. Harnack Taf. VII.). Die Bildhauerkunſt vereinfacht die Scene häufig dadurch, daß die Compoſition in zwei Partien zerlegt wird, und die klugen und thörichten Jungfrauen in zwei völlig getrennten Gruppen zur Darſtellung kommen.

---

1) Mitgetheilt in Piper's evangeliſchem Kalender auf das Jahr 1853. Daſelbſt ein von Cornelius nach Piper's Angaben entworfener Holzſchnitt.

2) De Roſſi, Bull. 1863, 76. Abb. auch bei Kraus, Encyclopädie I. p. 83.

Eine Vergeltung des Guten und Bösen ist noch keiner dieser Darstellungen beigefügt. Auch in dem Gleichnisse vom Hirten, der die Schafe von den Böcken scheidet, war nur die Geberde der Bewillkommnung und der Abwehr ausgedrückt. Der Schrecken des jüngsten Gerichts hat das frühe Christenthum wohl überhaupt weniger gedacht. Im Kampfe gegen die äußere Bedrückung war die Christenheit von einem Bewußtsein eigenen Werthes erfüllt, das den Gedanken an ewige Strafen nicht recht aufkommen ließ. Jene Zeit voll jugendfrischen Hoffens gedenkt nur jubelnd der Thatsache der Erlösung und bildet mit freier heiterer Phantasie das Ideal seines Paradieses. Zunächst in symbolischer Weise.

Unter den Verheißungen, die sich an das Leben der Seligen im Paradiese knüpfen, haben die wechselnden Jahrhunderte stets mit besonderer Liebe die Schriftstelle betrachtet, nach der dem Vollendeten die Krone des ewigen Lebens verliehen wird [1]). Hiervon geht denn auch die erste der dem Verfasser aus der altchristlichen Kunst bekannt gewordenen Darstellungen einer Vergeltung des Guten aus. Auf der Vorderwand eines römischen Sarkophages [2]) des 3. Jahrhunderts steht Christus als guter Hirt und streckt die Hand aus, um einige an ihn heranschreitende Lämmer willkommen zu heißen. Die Lämmer halten jedes eine Krone in den Zähnen. Die andere Hauptverheißung der Schrift, nach der die Vollendeten mit Palmenzweigen geschmückt werden [3]), ist nur angedeutet. Hinter jedem der Lämmer steht ein Palmbaum, der seine Zweige über die Thiere ausbreitet. Dieselbe Darstellung befindet sich zweimal auf derselben Sarkophagplatte.

Eine weitere Stufe in der Entwicklung dieses Gedankens bildet das Gleichniß von der Krone, die dem Sieger im Kampfe verliehen wurde. Das Gleichniß ist im neuen Testament oft auf die Vergeltung im Paradiese angewendet worden [4]). Für die Geschichte der Paradiesbilder ist es von entscheidender Wichtigkeit, da dasselbe den Anstoß zur Einführung der menschlichen Gestalt in die Vergeltungsscene giebt. Die älteste in Frage kommende Darstellung aus dem 4. Jahrhundert kennen wir nur aus der Beschreibung. Es ist das Bild in S. Teodoro zu Nyssa [5]).

---

1) 1. Jacobi 1, 12. Die Krone der Ehren 1. Petri 5, 4.

2) Roller, Les Catacombes de Rome, Paris 1881. I, pl. XLIII.

3) Offenb. 7, 9.

4) 1. Cor. 9, 25, II. Timoth. 2, 5, ebendaselbst 4, 8—9.

5) Die Beschreibung selbst giebt der heilige Gregor von Nyssa, Orat. de Theodoro, Opp. III. 379. Ueber fernere Darstellungen Christi als Kampfrichter siehe den Artikel von Kraus in dessen Encyclopädie der christlichen Alterthümer II. p. 91. Ueber die Beschreibung des Kampfrichters in den Acten der heiligen Perpetua ver-

Während hier die Verherrlichung des Märtyrers alſo noch durch das Symbol des Kämpfers geſchah, ſchritt die Kunſt zur Darſtellung der Belohnung der Märtyrer ſelbſt. Zuerſt auf Goldgläſern.

Von nachhaltigerem Einfluß ſind die Darſtellungen in den Moſaiken der römiſchen Kirchen. Das älteſte aller vorhandenen iſt das Moſaik in der Tribuna von S. Pudentiana, aus dem 4. Jahrhundert. Es ſtellt die Einführung der beiden Märtyrerinnen Pudentiana und Praxedis in das Paradies dar. In der Mitte thront Chriſtus, die Rechte zum Segen erhoben[1]). Neben ihm zu beiden Seiten Pudentiana und Praxedis mit der Krone[2]) des ewigen Lebens, davor andere Heilige. Im Hintergrunde bezeichnen Häuſer das himmliſche Jeruſalem. Auf einem Berge ſteht das Kreuz, daneben erſcheinen in den Wolken die Symbole der vier Evangeliſten[3]).

Aehnlich iſt der Gedanke, der einem Moſaik des ſechſten Jahrhunderts in San Vitale[4]) zu Ravenna zu Grunde liegt. In der Mitte des Bildes[5]) thront auf der Weltkugel Chriſtus, noch als bartloſer, ſchöner Jüngling mit kurzem, in leichten Wellen herabfallendem Haar in reicher römiſcher Gewandung. Er trägt das Buch mit den ſieben Siegeln[6]) in ſeiner Linken. Zu ſeiner Rechten ſteht ein Engel, der den heiligen Vitalis heranführt. Chriſtus reicht ihm die Krone, welche der Heilige mit den im Gewande verhüllten Händen entgegennimmt. Von der anderen Seite führt ein zweiter Engel den Gothenbiſchof Eccleſius heran, der das Modell von San Vitale überreicht. Aus dem mit Blumen bedeckten Boden quellen die vier Ströme des Paradieſes[7]).

Noch weiter geht die Schilderung in dem gleichzeitigen, doch noch

---

gleiche Kraus, die Wandgemälde von Oberzell auf der Reichenau. Deutſche Rundſchau 1883 p. 111. Ueber die häufig auf Goldgläſern vorkommende Krönung der Heiligen vergleiche Kraus, Encyclopädie der chriſtlichen Alterthümer II. p. 10.

1) Chriſtus iſt bärtig dargeſtellt und kennzeichnet ſich ſomit als Reſtauration einer ſpäteren Zeit, vielleicht aus dem Ausbau der Kirche unter Hadrian I. (772—795).

2) In den Denkmälern kommt entweder eine Königskrone oder eine Blumenkrone vor. Beide neben einander finden ſich in den Sculpturen des Benedictiner-Kloſters Cividale bei Udine aus dem 8. Jahrh. Siehe Fig. 2 auf S. 7 aus Faber's Lex. f. bild. Kunſt II. 454. Das griechiſche Malerbuch giebt genaue Vorſchriften; vergl. Didron, Manuel d'iconographie grecque et latine 404—405.

3) Offenbarung 4, 7.

4) Geweiht 547.

5) Abbildung bei E. Förſter, Denkmale italieniſcher Malerei I. 9; ferner bei Ciampini: Vet. Monim. T. II. p. 72. Tab. XIX.

6) Offenbarung 5, 1.

7) Piſon, Gihon, Hiddekel und Phrat. Siehe 1. Moſ. 2, 10—14.

ganz altchriftlich gehaltenen Mofaik in S. S. Cosma e Damiano auf dem Campo vaccino zu Rom. Es zeigt die Verklärung der Heiligen Cosmas und Damian. Sie haben die Krone bereits erhalten und bringen fie nun als Zeichen der Demuth Chrifto zum Opfer dar[1]). Petrus und Paulus haben die Heiligen herangeführt. Auf der einen Seite fteht der heilige Theodor, auf der anderen Papft Felix IV. mit dem Modell der Kirche. Daneben Palmen, über der linken der Phönix. Beide zum Symbol des ewigen Lebens[2]). Siehe Fig. 1 auf Seite 6.

Aehnlich ift die Verklärung der heiligen Cäcilie in dem Mofaik der Halbkuppel von S. Cäcilia in Trastevere zu Rom abgebildet. In der Mitte thront Chriftus. Von rechts führt Petrus die heilige Cäcilie und ihren jungfräulichen Gemahl S. Valerian heran. Von links kommt Paulus mit der heiligen Agathe und dem Papft Pafchalis I.[3]). An beiden Seiten ftehen Palmen. Auf einer derfelben fitzt der Vogel Phönix.

Eigentliches Leben erhält das Ideal des Paradiefes indeffen namentlich erft durch die Einführung der Engel, wie fie fchon im alten Teftament als himmlifche Kriegerfchaar gefchildert werden, die den Herrn auf beiden Seiten feines Throns zu feiner Verherrlichung und zur Entgegennahme feiner Befehle umgeben. So zum Beifpiel 1. Könige 22, 19. Die frühften Engeldarftellungen find indeffen in folchen Scenen zu fuchen, wo der Engel als Bote Gottes einen Auftrag auf der Erde ausführt. In folchen Fällen erfcheinen die Engel bis ins 3. Jahrhundert hinein rein menfchlich, wie denn die Erzählungen des alten Teftamentes anfänglich keinerlei befondere Unterfchiede von der menfchlichen Geftalt hervorheben. Ausnahmen davon, wie die, wo der Engel, der dem Manoah menfchenähnlich erfchienen, in der Opferflamme zum Himmel emporfteigt (Richter 13, 15—20), entzogen fich naturgemäß der künftlerifchen Darftellung. Von den Cherubim wird nachher befonders die Rede fein. In den meiften Fällen erfcheinen die Engel als Männer in jugendlichem Alter, wie fie etwa nach den Vorgängen bei ihrem Auftreten in Lot's Haufe zu denken find. Doch die Engel treten in den Kunftwerken auch gelegentlich als bejahrte Männer auf. So erfcheint, um nur ein Beifpiel

---

1) Nach Analogie der 24 Aelteften in S. Paolo f. a. d. 5. Jahrh. S. Apok. 4, 10.

2) Der Phönix, der der Sage nach aus der eigenen Afche zu neuem Leben erfteht, war in der altchriftlichen Kunft längft heimifch; hier tritt er zum erften Male in einem mufivifchen Gemälde auf.

3) Pafchalis ift mit dem viereckigen Nimbus dargeftellt, ein Zeichen, dafs das Bild noch bei feinen Lebzeiten entftanden ift. Pafchalis ftarb 824.

anzuführen, in einer Darſtellung der Engel, welcher dem Propheten Elia das Brot bringt, mit vollem Bart[1]).

Später lehnt man ſich gern an die majeſtätiſchere Auffaſſung der Engel, wie ſie uns namentlich bei Daniel entgegentritt. Ein Engel, «*gleich als wäre er ein Sohn der Götter*», ſchützt hier die drei Männer im feurigen Ofen. An einer anderen Stelle (Cap. 10, 5 ff.) erſcheint dort der Engel mit goldnem Gürtel und wie Edelſteine Glanz ausſtrahlend.

Schon mit dem Beginn des 4. Jahrhunderts macht ſich in der Malerei das Beſtreben geltend, dieſes Uebernatürliche in der Erſcheinung der Engel hervorzuheben: Zuerſt durch das alte Motiv des Nimbus, ſodann durch das Flügelpaar, welches man von der Beſchreibung der Cherubim und Seraphim entlehnte. Beide Motive gehen im 4. Jahrhundert neben einander her. Zuweilen Jedes für ſich, meiſt aber Beide bei einander. Gleichzeitig tritt dann noch, um die Miſſion der Engel als Boten Gottes deutlicher hervorzuheben, als drittes Attribut der lange Stab dazu, der ſich dann in beſonderen Fällen in den feierlichen Kreuzſtab verwandelt. Seit der Mitte des 6. Jahrhunderts läßt ſich dieſer nachweiſen. Den weſentlichſten Anſtoß zur Betonung des Uebernatürlichen in der Erſcheinung der Engel mußten die Paradiesbilder geben. Hier, in der feierlichen Höhe neben dem thronenden Chriſtus, konnte die ſchlichte Engelsgeſtalt der Sarkophage zu der göttlichen Majeſtät wenig ſtimmen. So finden wir denn die frühſte Vereinigung der drei vorher betrachteten Attribute auf einem um 400 ausgeführten Moſaik in S. Agata zu Ravenna. Dasſelbe zeigt in der Mitte den auf dem Thron ſitzenden Heiland. Daneben, auf den Blumen des Paradieſes ſtehend, zwei hoch aufgerichtete jugendliche Engel mit Nimbus, Flügelpaar und dem Botenſtabe. Als natürliche Folge des einmal eingeführten Flügelpaares erſcheinen dann ſchon hier in der altchriſtlichen Kunſt die ſchwebenden Engel. So ſchwebt in der Wiener Geneſis und in den 435 ausgeführten Moſaiken des Triumphbogens von S. Maria Maggiore ein Engel wagerecht in der Luft[2]). Schwebende Engel kommen dann in der Folgezeit in vollſtändig ſelbſtändigen Werken der abendländiſchen Kunſt, namentlich in Elfenbeinſchnitzereien, immer wieder vor. Angeführt ſei hier nur das Diptychon von Rambona im Vatican, das im 9. Jahrhundert entſtanden ſein mag. Abb. bei Weſtwood, Descriptive Catalogue of Ivories S. 56. Ferner im Utrecht. Pſalter, Pſ. 9. Springer, Taf. I.

Wie noch im ſpäten Mittelalter die Geſtalt ſchwebender Eroten und

1) Le Blant. Rev. de l'art chrét. 1875 II. 79 pl. 2.

2) Abbildung bei Rohault de Fleury, l'Evangile I. pl. 2.

Genien aus der Antike direct in die Pisaner Kunst überging, hat Dobbert in seiner Abhandlung über den Triumph des Todes im Campo Santo zu Pisa (Repertorium IV, Seite 19 ff.) auf das Ueberzeugendste nachgewiesen.

Diese Beispiele müssen gerade deshalb hier besonders hervorgehoben werden, weil Jessen aus dem Auftreten schwebender Engel in Reichenau und in dem Missale Heinrich's II. zu München auf eine Uebernahme aus griechischen Quellen schließen zu müssen glaubte [1]).



Fig. 3. Erzengel Michael. Sophienkirche.

Doch die altchristliche Kunst löst nicht nur das Problem der Engelgestalt im Allgemeinen. Sie stellt auch das Grundprincip für die Erscheinung derjenigen Engel fest, welche beim jüngsten Gericht als handelnde Figuren in erster Linie in Kraft treten: die Posaunenbläser, welche die Todten zur Auferstehung rufen, und der Erzengel Michael. Die frühste der dem Verfasser bekannt gewordenen Darstellungen der zur Auferstehung blasenden Engel zeigt das nach Kraus um 545 entstandene Mosaik von S. Michael zu Ravenna [2]). Dort stehen neben Michael und Raphael sieben andere Engel, welche in gebogene Blasinstrumente hineinposaunen. Der heilige Michael ist mit dem Nimbus,

1) A. a. O. Seite 14.

2) Siehe Ciampini, vet. mon. tom. II. p. 63. Ferner: Jordan, Nachtrag zu Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei I. S. 359.

dem Flügelpaar und dem langen Kreuzſtabe dargeſtellt, während Gabriel nur den einfachen Botenſtab trägt. In dem Moſaik der Sophienkirche zu Conſtantinopel hält Michael ebenſalls nur den Botenſtab. Siehe Figur 3.

Die Ausbildung der Geſtalt des heiligen Michael in kriegeriſcher Rüſtung finden wir zum erſten Male in der dem 7. oder 8. Jahrhundert angehörenden Pergamentrolle mit den Thaten Joſua's in der Vaticaniſchen Bibliothek. Dort tritt Michael in kriegeriſcher Rüſtung mit dem Schwerte in der Hand, mit Nimbus und dem Flügelpaar auf. Daß indeſſen auch dieſe Vorſtellung in der altchriſtlichen Kunſt vorgebildet war, geht daraus hervor, daß der heilige Chryſoſtomos († 407) aus ſeiner Zeit ſtammende Abbildungen von Engeln in kriegeriſcher Rüſtung beſchreibt [1]). Auch das oben erwähnte Auftreten Michael's in der Rüſtung auf der Pergamentrolle des 8. Jahrhunderts muß hier beſonders betont werden, da Jeſſen die Ausbildung der Geſtalt Michael's in der Rüſtung für Cimabue in Anſpruch nimmt.

Die feſte Geſtaltung der Cherubim vollzieht ſich erſt in der byzantiniſchen Kunſt. Der vielleicht erſte Verſuch einer Darſtellung des Cherubs in dem ſyriſchen Codex des 6. Jahrhunderts zu Florenz zeigt noch das Ringen nach einer Form, deren künſtleriſche Bewältigung erſt den nachfolgenden Jahrhunderten gelang. Auf abendländiſchem Boden treten die Cherubim nur ſpärlich auf. Eins der frühſten Beiſpiele in der nordiſch occidentalen Kunſt dürfte in den Moſaiken zu Germigny-les-Prés im Loirel in Frankreich zu finden ſein, wo die Cherubim als Wächter der Bundeslade auftreten. Das Gemälde iſt datirbar, da es durch eine Inſchrift als Stiftung des Abtes Theodulfus — um 806 — bezeichnet wird. Auf einer Elfenbeintafel [2]), die nach Weſtwood im 9. bis 10. Jahrhundert in Italien gearbeitet iſt, halten zwei ſechsflüglige Engel die Aureola Chriſti. Bemerkenswerth iſt es, daß dieſelben hier mit *Cherubin* und *Seraphin* bezeichnet ſind. Das bekannteſte Beiſpiel bildet die Relieftafel des Abtes Tutilo von St. Gallen († 912), wo die ſechsflügligen Cherubim neben dem thronenden Chriſtus ſchweben. Siehe Fig. 4.

Der Inhalt der Paradiesbilder des erſten Jahrtauſends iſt damit im Weſentlichen erſchöpft. Wir ſehen alſo, daß die Kunſt den Schauplatz, auf dem der eine Theil des Gerichts — die Belohnung der Auserwählten — vollzogen wird, ſchon hier in einer Reihe von glänzenden

---

1) Siehe Kraus, Encyclopädie I. 418.

2) Original im Chriſtlichen Muſeum des Vatican. Abb. bei Gori, Thes. Dipt. III. pl. 9. Beſchreibung auch bei Weſtwood, Fictile Ivories p. 55.





Fig. 4. Relieftafel des Tutito von St. Gallen.

Hauptwerken felbftändig zu geftalten wußte. Von einem ebenfo ausführlichen Eingehen der Kunft auf den andern Theil des Gerichts — die Beftrafung der Verdammten und die Darftellung der Hölle — konnte in diefer Zeit noch nicht die Rede fein.

Dennoch entwickeln fich hier, wenn auch feitab von dem feftlichen Gepränge der großen Kirchenmalerei, wefentliche Züge, die klar und ficher von der Antike zu den Kunftgebilden des Mittelalters herüberleiten. Es ift nothwendig, hier auf eine Betrachtung der älteften Höllendarftellungen einzugehen, zumal das Material auch für die byzantinifche Kunft namentlich feit Dobbert's eingehenden Unterfuchungen in feiner Abhandlung: «Der Triumph des Todes im Campo Santo zu Pifa», der Kunftwiffenfchaft erfchloffen ift.

Von entfcheidender Bedeutung find die Hadesdarftellungen als Perfonificationen der Hölle; namentlich in byzantinifchen Miniaturen zur Legende von Barlaam und Jofaphat, zum Gleichniß von Lazarus und dem reichen Mann und zur Höllenfahrt Chrifti. Hades tritt hier bald in einer an den antiken Silentypus erinnernden Geftalt auf[1]), bald ift er eine hundsköpfige, gefeffelte Mißgeftalt[2]), welche die Sünder gepackt hält, oder er wird einfach als Greis[3]) dargeftellt. Dazu treten dann noch als Attribute die Schlangen der Thanatosdarftellungen[4]), und die Grundzüge zu dem fpäteren Bilde des «Fürften der Hölle» find gefchaffen. Doch nicht nur der byzantinifchen Miniaturmalerei find diefe Perfonificationen geläufig. Wir finden fie in einem abendländifchen Manufcripte wieder, bei welchem eine Entlehnung aus Byzanz vollftändig ausgefchloffen bleibt: im Utrechter Pfalter. Auch hier zeigt die Perfonification der Hölle den gewaltigen Riefenkopf mit gefträubten Haaren, verzerrten Zügen und in krampfhafter Bewegung, entweder felbft Feuer speiend[5]) oder nur mitten in die Flammen hineingefetzt[6]). Byzantinifche und abendländifche Kunft begegnen fich alfo auch hier in derfelben

1) So in dem dem 9. Jahrhundert angehörenden Chludoff-Pfalter zu Moskau in der Miniatur zu Pfalm 9. Abbildung in Kondakoffs Befchreibung der Miniaturen diefes Pfalters. Moskau 1878. Tafel XIII. Siehe Dobbert a. a. O. Note 23.

2) So in dem griechifchen Pfalter No. 217 der Barberinifchen Bibliothek zu Rom bei der Erweckung des Lazarus auf Blatt 44. Siehe Dobbert, ebendort.

3) So in demfelben Pfalter auf Blatt 231 als Illuftration der Legende von Barlaam und Jofaphat. Siehe Dobbert, Ueber den Styl Niccolò Pifano's, Seite 87.

4) So in dem Barberinifchen Pfalter in der Illuftration zu Pfalm 65, wo der Tod als eine dunkel gefärbte Geftalt mit einer Schlange in der Linken auftritt.

5) In der Illuftration zu Pfalm 140. Siehe Springer's Befchreibung a. a. O.

6) U. a. in der Illuftration zu Pfalm 102.



Grundanschauung. Auf die Verwandtschaft der Hadesdarstellungen mit den altetruskischen Todesdämonen, bei denen das Attribut der Schlangen ebenfalls vorhanden war, ist schon von Dobbert hingewiesen. (A. a. O. Note 22.) In denselben Zusammenhang gehört dann noch die Personification des Abyssus, von der sich ein treffendes Beispiel in einer lateinischen Bibel des 10. Jahrhunderts der Pariser Bibliothek befindet [1]. Auf die ursprüngliche Bedeutung dieser Personificationen übertrug die Kirche die Namen Satan, Belzebub oder Lucifer. Den Umschwung in dieser Bedeutung bezeugen erstens die Beischriften, sodann aber der Umstand, daß der Höllenriese auch gefesselt dargestellt wurde, was sich für den Satan des Christenthums (nach II. Petri 2, 4, nach Judä 6 und Apokalypse 20, 2) motiviren ließ.

Die Darstellung des gefesselten Satan, kehrt im Mittelalter überall wieder. Dem gegenüber sagt Jessen a. a. O. Seite 50, daß im Gegensatz zu Italien die nordische Kunst das Motiv der Fesseln fallen gelassen habe: denn «*die freie nordische Kunst fragte nach dem Recht der Phantasie, nicht dem des Buchstaben, und gab dem Fürsten der Hölle die Herrschaft in seinem Reich.*» Von Beispielen des Gegentheils sei hier nur das Wandgemälde in der Kirche zu Velemer von 1415 (Abb. in den Mitth. d. Centr. Comm. XIX. 1874, Seite 206) sowie das Glasgemälde des Straßburger Münsters (s. Julius Janitzsch Repertorium f. K. IV. 61) angeführt. Gerade die Fesselung Satans bildet oft ein inhaltreiches Motiv, da der an eine Säule gebundene Teufel als bezeichnender Gegensatz zu Christus an der Martersäule aufgefaßt werden muß.

In der nordischen Mythologie entsteht die Idee dieses riesenhaften Satans direct aus der Vorstellung des Gwarthawn, an dem die Beschreibungen den gewaltigen, Alles verschlingenden Rachen nie vergessen: «Klaffend wie das Gebirge von Mynnam ist sein Rachen. Nicht Tod vermag ihn zu überwinden, keines Mannes Stärke, keines Schwertes Schärfe.» Schon in den ältesten keltischen Bardenliedern aus dem 6. Jahrhundert wird der Gwarthawn mit dem Namen Satan bezeichnet.

Die spätere Zeit führt den Gedanken dann immer weiter aus, den Fürsten der Hölle als die Umkehr des Wesens Gottes zu gestalten. Die Kunst hatte die Gottheit mit dem dreifachen Antlitz dargestellt. Dasselbe mußte folgerichtig auch auf den Lucifer angewendet werden. Die älteste der dem Verfasser bekannt gewordenen Darstellungen, welche noch vor Dante hierauf Bezug nimmt, enthält eine französische Miniatur in den «emble-

1) Siehe Didron, Annales archéolog. IX. 48.

mata biblica », einem Manufcript der Parifer Bibliothek aus dem 13. Jahrhundert [1]). Daß auf diefe Kunftform das Vorbild des Cerberus von beftimmendem Einfluß fein mußte, ift augenfcheinlich. Wie fich das Mittelalter mit dem Cerberus felbft abzufinden wußte, zeigt eine Miniatur des Utrechter Pfalters, wo Cerberus als Wächter am Thore der Hölle poftirt ift [2]).

Allgemein gültige Vorftellungen über die perfönliche Erfcheinung der Teufel fetzen fich erft fpät feft. In den Legenden der Heiligen, die von den Erfcheinungen des Teufels erfüllt find, exiftirt noch keine fefte Geftalt desfelben. Hier nimmt der Teufel ftets willkürlich die Form an, welche feinem Zwecke dienlich fcheint. Will er den Menfchen erfchrecken, fo erfcheint er als mißgeftalteter Riefe, als fabelhaftes Ungeheuer, oder als wildes Thier. Die ganze, der Vorftellung des abendländifchen Mittelalters geläufige Raubthierwelt ift in den Legenden vertreten [3]). Will der Teufel durch geiftlichen Betrug die Seele verführen, fo erfcheint er Frauen als Engel, Männern als Theologe, ja, als Chriftus felber. In Geftalt eines reichen Kaufmanns bietet er dem Chriften feine Schätze dar. Mit allen Reizen der menfchlichen Geftalt ausgeftattet, erfcheint er den Heiligen, um in ihrer Bruft die Leidenfchaften zu erwecken, denen fie in klöfterlicher Abgefchiedenheit entfagen zu können glaubten. So erfcheint er als Mann den Frauen, als Weib den Männern — dem heiligen Jordanus als Jüngling mit dem Weinbecher [4]).

Doch in den Darftellungen des jüngften Gerichtes mußte der Teufel in einer Geftalt auftreten, die dem Wefen feines dogmatifchen Begriffes entfprach. Das Dogma hatte ihn vor feinem Sturze als den fchönften aller Engel gepriefen [5]). Nach demfelben verkehrte es ihn in fein Gegentheil. Dachte man die Geftalten der Engel als aus Licht und Luft [6])

---

1) Siehe die Abbildung bei Didron, Hiftoire de Dieu. 520.

2) Siehe die Illuftration zum Canticum Ifaiae Prophetae c. 38, 9—20. Befchreibung bei Springer a. a. O.

3) Vergleiche hier die in Roskoff's Gefchichte des Teufels Bd. 1 angeführten Beifpiele.

4) Ueber den Teufel als Weidmann mit der Jagdtafche bei der Verfuchung des Nimrod fiehe: Klopfleifch, Drei Denkmäler mittelalterlicher Malerei aus den oberfächfifchen Landen. S. 70.

5) Namentlich auf Grund von Jefaias 14: „Wie bift du vom Himmel gefallen, du fchöner Morgenftern.“ Die Vulgata überfetzt hier Morgenftern natürlich mit lucifer. Daher der für den mittelalterlichen Teufel fo befremdliche Name.

6) Im Gegenfatz zu dem irdifchen Fleifch Chrifti gab man ihnen ein „himmlifches“, da fie nicht nöthig hatten, auf der Welt zu leiden und zu fterben. Siehe Hagenbach, Dogmengefchichte I. 147.

gewebt, fo verdichtete fich bei dem Teufel die körperliche Subftanz. Die ihm inne wohnende Sünde mußte einen Körper zur nothwendigen Vorausfetzung haben [1]). Den Engeln hatte man Schwanenflügel gegeben, mit deren Form und Farbe wir die Vorftellung von Licht und Ruhe verbinden. Dem Teufel gab man folgerichtig die Flügel der Fledermaus. Die ganze Geftalt dachte man fchwarz [2]), oder wenigftens in dunklen Farben. Eine eigenthümliche Illuftration zu diefer Anfchauung giebt Gottfried von Viterbo († 1186) in feiner Weltchronik I. 23, wo er fagt: «Gott habe den Teufel gefchaffen, weil er in feinem Weltgemälde nach Art der Maler die dunklen Farben gebrauchte, um die Wirkung der hellen zu verftärken». Die übrigen Attribute: Hörner, Schweif und Greifenfüße, die zur Charakterifirung feiner dem Göttlichen entgegengefetzten Natur nach dem Vorbilde der antiken Faungeftalt wohl geeignet erfcheinen, find ein einfaches Erbtheil der Antike.

Es ift nothwendig, hier eine kurzgefaßte chronologifche Zufammenftellung der charakteriftifchften Teufelsdarftellungen des erften Jahrtaufends zu geben, zumal eine für diefen Zweck dienliche ikonographifche Bearbeitung diefes Themas noch nirgends gegeben ift.

Auf einer ravennatifchen Elfenbeinfchnitzerei des 5. Jahrhunderts findet fich die Scene, in der Chriftus Befeffene heilt. Der Teufel ift hier eine ungeflügelte klein gezeichnete menfchliche Geftalt, welche über dem Haupte des Befeffenen fchwebt [3]).

Als ebenfalls in kleinem Maßftab gezeichnete, doch geflügelte Engelfiguren von rother Farbe, welche mit verzerrten Zügen nach oben fteigen, treten die Teufel in derfelben Scene in einer Miniatur des dem 6. Jahrhundert angehörenden fyrifchen Codex zu Florenz auf [4]).

Als fchwarzer Engel ift der Teufel in einer Handfchrift der Predigten des heiligen Gregor von Nazianz aus dem 9. Jahrhundert dargeftellt [5]). In dem vom Berge Athos ftammenden Chludoffpfalter trägt der Teufel

---

1) Man vergleiche die Berichte über die felbft als erfolgreich gedachten Incuben der Dämonen in den Hexenproceffen.

2) So erfcheint er der heiligen Afra vor der Mitte des 9. Jahrhunderts. Rettberg führt diefe Erfcheinung auf eine Quelle des 6. Jahrhunderts zurück. Siehe Rettberg's Kirchengefchichte Deutfchlands I. 144 fg.

3) Siehe die Abbildung des Deckels eines Evangeliariums der Bibliothek zu Ravenna. Rohault de Fleury, L'Evangile I. pl. 42.

4) Rohault de Fleury, I. pl. 42.

5) Siehe die Miniatur, in der der Teufel den Heiland auf die Zinne des Tempels führt. Bibliothèque nationale, Paris, ms. 510. Abbildung bei Rohault de Fleury, I. pl. 36 fig. 1.

silenartige Züge [1]). Mit dem Nimbus wird der Teufel als nackter nur mit einem Schurz bekleideter Engel und mit Krallen an den Füßen in einer byzantinischen Bibel des 9. bis 10. Jahrhunderts in der Geschichte Hiob's dargestellt [2]). Mit Pferdefuß und Adlerklaue ist der Teufel in dem aus der Zeit des 10. bis 11. Jahrhunderts stammenden Evangeliarium No. 74 der Pariser Bibliothek dargestellt.

Die angeführten, altchristlichen, beziehungsweise byzantinischen Beispiele zeigen, daß hier die Gestalt des Teufels im ersten Jahrtausend an kein festes Schema gebunden ist.

Aehnlich weichen die mittelalterlichen abendländischen Darstellungen unter einander ab. Die reichste Ausbeute bieten die Illustrationen des Utrechter Psalters. Teufelsscenen sind hier mit sichtlicher Vorliebe gegeben, meist solche, in denen die Teufel ihre Opfer in flammende Abgründe hinabzerren oder stoßen. Charakterisirt sind die Teufel durch Schlangenhaare, Enterhaken, den Dreizack oder den Spieß. So namentlich in den Illustrationen zu Psalm XXX und CXLII sowie in denen zum Canticum Jsaiae und zum Canticum Annae [3]).

Als geflügelten stierköpfigen Menschen, blaßschwarz, mit spitzen, hornartigen Auswüchsen an Waden und Ellenbogen zeigt im 10. Jahrhundert den Teufel die Handschrift Nr. 110 des Berliner Kupferstichcabinets. Als kleine geflügelte nackte Gestalt entschlüpft er dem Munde des Besessenen in einem Gemälde des Mittelschiffes von St. Georg zu Oberzell auf der Reichenau. Noch von rein menschlicher Bildung, nur mit Flügeln, sind die Teufel bei der Versuchung Christi in dem bald nach dem Jahre 1000 geschriebenen Bamberger Evangeliarium Heinrich's II. zu München. Das Letztere ist nicht mit dem später zu betrachtenden Evangelistarium zu verwechseln.

Eine besondere Stellung nehmen die Teufelsdarstellungen der jüngeren irischen Kunst ein. Die altnordische Liebhaberei, den ganzen Reichthum der künstlerischen Phantasie in den seltsamsten Verschlingungen von fabelhaften Thierwesen austoben zu lassen, fand in der Darstellung der Dämonen ihre eigentliche Befriedigung. Die Darstellung des Menschen mußte durch die eigenthümlichen stylistischen Gesetze der irischen Kunst zum leblosen Schema erstarren. Für die Darstellung der Dämonen wurden diese selben

1) Siehe Kondakoff, Miniaturen einer griechischen Psalmenhandschrift in der Sammlung J. A. Chludoff in Moskau. 1878.

2) Paris, Bibliothèque nationale, ms. No. 6. Abbildung bei Didron, Histoire de Dieu. Fig. 46.

3) Siehe die bezüglichen Beschreibungen bei Springer a. a. O.

Geſetze indeſſen ein wirkſames künſtleriſches Motiv gerade dadurch, daß ſie die Geſtalt in rein ornamentale Gebilde hinüberleiteten. Eine ſpäter zu betrachtende Miniatur der normanniſchen Kunſt zeigt, daß dieſe ſo entſtehenden Teufelsgeſtalten auch in die Bilder des jüngſten Gerichts Eingang gefunden haben [1]).

Daß die iriſche Kunſt indeſſen außer dieſen Drachenbildungen auch andere Teufelsgeſtalten kannte, zeigt eine Miniatur in dem Miſſale des Biſchofs Leofric aus dem 10. Jahrhundert. In derſelben iſt eine Perſonification des Todes dargeſtellt ganz im Sinne der Teufelsgeſtalt mit Hörnern auf dem Haupt, zottigem Fell und Krallen an den Gelenken [2]). Eine andere Perſonification des Todes in dem dem 11. Jahrhundert angehörenden Pſalter mit angelſächſiſcher Interlinearverſion des Britiſchen Muſeums (Cotton Tiberius C. VI. auf Blatt 6) zeigt eine menſchliche Geſtalt mit kleinen Flügeln und 6 vom Kopfe nach beiden Seiten ausgehenden Schlangen. (Siehe Dobbert, Campo Santo 24.)

Wir ſehen alſo, daß der Künſtler auch im Abendlande überall mit einer nirgends ſtreng begrenzten Anzahl von Attributen frei ſchalten konnte.

Betrachten wir nunmehr die erſten Verſuche einer Darſtellung der Hölle ſelbſt. Daß dieſe von der byzantiniſchen Kunſt ſchon im 8. Jahrhundert dargeſtellt wurde, geht aus Johannes Damascenus' durch Didron bekannt gewordener Beſchreibung einer Darſtellung des jüngſten Gerichts hervor. Dort werden die Verdammten von einem Flammenſtrom, der von dem Thron Chriſti ausgeht, umſchloſſen. Aus dem 9. Jahrhundert berichtet die bekannte Sage von der Bekehrung des Bulgarenkönigs Boris I., daß dieſer durch den Anblick gemalter Höllenqualen in einem ausführlichen Gemälde des Weltgerichts erſchreckt wurde. Den erhaltenen Miniaturen zufolge ſcheinen indeſſen hier im erſten Jahrtauſend die vorher betrachteten Perſonificationen der Hölle die Regel zu bilden. In dieſe Darſtellungen werden die bibliſchen Motive unbefangen eingeführt. So zeigt der Barberiniſche Pſalter in der Illuſtration zur Auferweckung des Lazarus die Hölle als Hades, doch nach der Apokalypſe gefeſſelt. Der lange feurige Strahl, welcher (nach Daniel 7, 10) von den Rädern des Stuhls Chriſti ausgeht, iſt hier von der Hand Chriſti zum Hades hinabgeführt, und in dem Strahl

1) Siehe die Miniatur in einem Pſalterium der Hamiltonſammlung auf dem k. Kupferſtichcabinet. No. 9 der von Seidlitz'ſchen Beſchreibung der Sammlung. (Repertorium f. K. 1883.) Tafel 2.

2) Abb. bei Weſtwood: Facsimiles of the miniatures and ornaments of Anglo Saxon and Irish manuscripts. London 1868. pl. 33.



schwebt die Seele des Lazarus in Gestalt eines Kindes mit dem Nimbus zur Oberwelt empor. Ob dieser dann oft wiederkehrende Strahl auch als Blut Christi aufzufassen ist, durch welches die aus dem Fegefeuer erlöste Seele des Sünders entführt zum Himmel emporsteigt, mag hier unerörtert bleiben.

Die Höllendarstellungen des Abendlandes scheinen namentlich von der Vorstellung auszugehen, die der Schilderung vom Untergang der Rotte Korah zu Grunde liegt [1]). Die Erde öffnet sich, um die Opfer des göttlichen Zornes zu verschlingen. Beispiele von Höllenscenen bietet der Utrechter Psalter an mehreren Stellen. Dort öffnet sich die Erde. Flammen schlagen daraus hervor. Die Teufel fesseln ihre Opfer oder stoßen sie in den Abgrund hinab [2]). Doch findet sich auch hier schon in Anknüpfung an die Worte der Bestallung Petri [3]) ein Beispiel, in welchem deutlich der Flügel einer Höllenpforte gezeichnet ist [4]). An anderen Stellen zeigt die Hölle ein flammendes Gebäude.

Später wurde dann wohl unter dem Einfluß der Schauspiele mit Vorliebe ein Bauwerk construirt, das gegen die Wiederkunft Christi und die alsdann folgende Bestrafung der Dämonen befestigt wurde [5]). Flammen spielten in jedem Falle die Hauptrolle. Die altmythologische Idee eines allgemeinen Weltbrandes [6]), aus dessen Asche, dem Vogel Phönix gleich, die neue Erde entsteht, nimmt hier ihr klägliches Ende.

---

1) 4. Mos. 3, 31—33.

2) Siehe die Illustration zu Psalm 142.

3) Matth. 16, 18.

4) Siehe die Illustration zum Canticum Isaiae Prophetae c. 38, 9—20.

5) Vergleiche die Handschrift des 14. Jahrhunderts zu St. Gallen No. 919 (mitgetheilt in Mone's Schauspielen des Mittelalters) Vers 1256—1263. Dort heisst es von Christi Höllenfahrt:

deinde vadat ad infernum portans crucem cantans: tollite portas, dicat.
Ir hellen vursten dunt uf die dur
und gebent mir meine knethe hervur.
respondet Lucifer: Qui est iste rex gloriae.
Wer ist der der do bozet
und an die dore stozet
ich bin gewesen uf dusend jar
in dirre helle vurste vorwar
daz ich gehorte keinen stoz
An diese dore so rechte groz.

6) Vergleiche als ein letztes Beispiel der Vereinigung desselben mit christlichen Vorstellungen in dem Muspilli (Wackernagel, Altdeutsch. Lesebuch 72):

Sâr sô daz hêlîases pluot in erda kitriufit
sô inprinnant diê pergâ poum ni kistentit
einic in erdu ahâ artruknênt
muor varsuuilhit sih fuilizôt longjû der himil
mâno vallit prinnit mittilagart
stein ni kistentit.

In gleicher Weife ging auch die uralte Vorftellung von jenem Kampfe zu Grunde, zu welchem fich die dem Menfchen freundlichen und feindlichen Mächte am Ende der Welt rüften. Noch in dem Muspilli ift diefelbe im Einklang mit dem Chriftenthum durchgeführt:

Uuanta fâr fô fih diu fêla in den find arhevit,
enti fi den lîhhamun likkan lâzzit,
fô quimit ein heri fona himilzungalon,
daz andar fona pehhe; dâr pâgant fiu umpi.

In einer Miniatur des Utrechter Pfalters reicht Gott felbft dem im Sarge aufgerichteten Auferftehenden die Rechte, während ein Teufel nach diefem Manne mit einem Enterhaken greift [1]. Auch der Kampf mit dem Drachen ift fchon früh Gegenftand der künftlerifchen Bearbeitung. Im Utrechter Pfalter erfcheint Gott felbft als Befieger des Drachens, welcher als undeutliches Zerrbild zu feinen Füßen liegt [2]. Der Kampf mit dem Drachen wird indeffen bald faft ausfchließlich auf Michael übertragen und meift für fich oder im Zufammenhang mit den übrigen Scenen aus der Apokalypfe dargeftellt. In das eigentliche Weltgerichtsgemälde wird derfelbe erft fpäter aufgenommen.

Auch aus dem Kampfe der Engel und Teufel wird im fpäteren Mittelalter häufig nur ein bürgerlicher Gerichtstag, in den die Maler die kleinlichen Gedanken der eigenen Zeit aufnehmen. Engel bringen ein Verzeichniß der guten Werke, der Teufel das Sündenregifter, und die Seele harrt ängftlich der Entfcheidung. In diefe Vorftellungen hinein trägt man nun das uralte Motiv der Seelenwage. Eine Vergleichung der Denkmäler lehrt, daß mit diefer Idee im Laufe der Jahrtaufende kaum eine Veränderung vorgegangen ift.

Eine ägyptifche Darftellung theilt Lepfius im Todtenbuche mit [3]. In der Mitte der Halle, in der das Gericht ftattfindet, fteht eine Wage, auf der oben ein Kynoskephalus fitzt. Auf der einen Schale fteht eine kleine Statue, Ma, daneben Anubis. Auf der anderen Schale fteht ein Gefäß, das Symbol des Herzens »als das Criterium des irdifchen Lebenswandels« des Verftorbenen, daneben der Verftorbene felber. Horus fieht zu, nach welcher Seite fich die Wage neigt. Thot verzeichnet das Refultat der Wägung.

In der griechifchen Mythologie werden die Eidola der Menfchen gegen einander abgewogen. Ein Vafenbild des Herzogs von Luynes

1) Illuftration zu Pfalm 29. Siehe die Befchreibung von Springer a. a. O.
2) Illuftration zum Canticum Habacuc Prophetae, c. 3.
3) Tafel L.



ſtellt die Phychoſtaſie Memnon's und Achill's dar.[1]) Hermes hält die Wage, in der die klein gezeichneten Figuren der beiden Kämpfer in voller Rüſtung ſtehen. Daneben Zeus. Die Schale Memnon's hat ſich zum Hades hinab geneigt. Eos, ſeine Mutter, tritt Vermittelung ſuchend hinzu.

Als geflügelte nackte Figürchen zeigt eine zweite Vaſe[2]) die Eidola in derſelben Scene.

Selbſt in die buddhiſtiſche Kunſt hat dieſelbe Vorſtellung Eingang gefunden. Maury[3]) theilt in ſeinem Auffatze über die Seelenwage eine buddhiſtiſche Darſtellung mit, die folgende Anordnung zeigte. Oben ſitzt Cenreſi, der Gott der Gerechtigkeit, mit Spiegel und Schwert. Zu ſeinen Füßen ſitzen zwei Geſtalten, welche Steinchen aus Säcken ausſchütten. Die weißen ſind die Symbole der guten, die ſchwarzen Steinchen ſind die Symbole der ſchlechten Handlungen. Daneben hält eine ſitzende Geſtalt eine Wage, auf der der Körper eines Verſtorbenen gewogen wird.

In der chriſtlichen Kunſt wurde an Stelle des Thot und des Hermes der Erzengel Michael geſetzt. Der Gedanke bleibt derſelbe, nur daß hier das Sinken der Schale nach Daniel 5, 27 eigentlich das Heil des Menſchen zu bedeuten hat. Auf die Schalen werden entweder die Seelen ſelber geſetzt und gegen einander abgewogen, oder nur auf der einen Schale befindet ſich eine Seele, während ein Engel auf die andere Schale das Verzeichniß der guten Werke, oder ein Teufel das Sündenregiſter legt. Statt der Seelen werden auch Perſonificationen ihrer Tugenden und Laſter gewogen. Erſtere ſind wohlgebildete Figürchen, Letztere häßliche menſchliche oder thieriſche Geſtalten, auch wohl ſolche Thiere, mit deren Charakter wir etwas Unedles bezeichnen. In der griechiſchen Kirche werden oft nur Verzeichniſſe der guten und böſen Handlungen gegen einander abgewogen. In den meiſten Beiſpielen kommen dann noch Teufel und Engel hinzu, die durch allerlei Vorrichtungen den Ausſchlag der Wage zu ihren Gunſten herbeizuführen ſuchen.

In dem Criterium der Wägung ſelbſt herrſcht merkwürdiger Weiſe keinerlei Uebereinſtimmung. Nach der einen Hauptſtelle, mit der man die Wägung begründete[4]): »*So wäge man mich auf rechter Wage, so wird Gott erfahren meine Frömmigkeit*«, war die Angelegenheit unent-

1) Abbildung in den Monumenten des Inſtituts II. 10 B. Vergleiche hiermit dieſelbe Scene auf einem etruskiſchen Spiegel bei Winkelmann M. I. 133.

2) Abb. bei Millin, Peintures de vases I. 19.

3) Alfred Maury, Recherches sur l'origine des représentations figurées de la psychostasie ou pèsement des ames. Revue archéol. I. vol. p. 235. p. 306.

4) Hiob 31, 6.

ſchieden, doch die andere Hauptſtelle ſagte ausdrücklich [1]): «*Man hat dich in einer Wage gewogen und zu leicht gefunden.*» In den erhaltenen Denkmälern neigt ſich die Schale des Auserwählten bald nach oben, bald nach unten. Ein Zeichen mehr, wie wenig eine beſtimmte Ueberlieferung in den Bildern des jüngſten Gerichts von bindender Kraft war.

Um an eine wirkliche Darſtellung des jüngſten Gerichts heranzutreten, mußte die chriſtliche Kunſt vor allen Dingen aber die Hauptfigur, den richtenden Chriſtus, zu geſtalten ſuchen. Aus der milden Auffaſſung des thronenden Erlöſers, welche die Chriſtusbilder der erſten Jahrhunderte beherrſcht, mußte die Geſtalt des Richters werden, der dem Schuldbewußten das Wort der Verdammniß entgegenruft. Dieſe Umbildung vollzieht ſich ſeit der Mitte des erſten Jahrtauſends aus tief im Geiſte der Zeit wurzelnden culturgeſchichtlichen Gründen. Kraus giebt die Erklärung in folgenden Worten: «Wenn die alte Kirche der verfolgten und trauernden Gemeinde nur Bilder des Troſtes und der Aufrichtung vorſtellte, ſo genügt dies in der zweiten Hälfte des erſten Jahrtauſends nicht mehr. Die entſetzliche Verwilderung der Zeiten, die Roheit der über die römiſche Cultur ſiegreichen Barbaren des Nordens forderten Vorſtellungen der eindringlichſten, das Sittengeſetz aufs Nachdrücklichſte verſchärfenden Art: Der ſanfte gute Hirt macht dem furchtbaren Richter der Lebendigen und der Todten Platz [2]).» Die Hauptandachtsbilder der Kirche kommen hier naturgemäß am meiſten in Betracht.

Die Function des thronenden Chriſtus in jedem einzelnen Falle nachzuweiſen, iſt ſchwierig aus doppelten Gründen. Die Bedeutung in ſeinem Antlitz zu leſen, würde nur bei ſolchen Werken möglich ſein, deren Künſtler einer Geſtaltung inneren Seelenlebens fähig war. Doch da es ſich hier meiſt um Werke des Niedergangs der Kunſt handelt, ſo darf der Beſchauer mit derartigen Anforderungen nur ſelten an die Werke herantreten. Namentlich in den unter byzantiniſchem Einfluß entſtandenen Chriſtusbildern mußte der Ausdruck von Segen und Fluch unter dem feierlichen Ernſt, den gerade die Spätzeit dieſes Styls am liebſten in den Charakter der Geſichter einfließen ließ, zum gleichförmigen Schema erſtarren.

Auch die Geſten Chriſti laſſen keine ſicheren Schlüſſe zu. Die ſogenannte *ſegnende* rechte Hand, mit der der thronende Chriſtus im erſten

1) Daniel 5, 27.

2) Kraus, Die Wandgemälde in St. Georg zu Oberzell auf der Reichenau. Aprilheft der Deutſchen Rundſchau. 1883.

Jahrtaufend oft dargeftellt wird, fcheint den Weltrichter ausfchließen zu follen, doch gerade in diefer Haltung finden wir den Heiland auf einigen Weltgerichtsbildern des erften Jahrtaufends dargeftellt: So auf der fpäter zu betrachtenden Barberini'fchen Terracotta, in dem irifchen Evangeliar zu St. Gallen und in der Cosmashandfchrift des Vatican.

Wie gefährlich es ift, hier aus wenigen Beifpielen eine Regel zu conftruiren, zeigt der Jeffen'fche Schluß [1]): «*So breitet der Herr durchweg in den älteren Weltgerichtsbildern die Hände aus, entweder wie in S. Angelo die Linke mit dem Rücken nach aufsen, um abzuweifen; oder weniger ausdrucksvoll, beide gleichmäfsig offen, wie in Torcello.*» Auf Grund diefer Regel wird dann in Darftellungen, deren Bezug auf das Weltgericht offenbar ift, diefe Deutung verneint. So in dem Reliquiar zu Limburg [2]) und namentlich in der Altartafel zu Komburg [3]), wo die neben Chriftus thronenden Apoftel in der Infchrift ausdrücklich als Beifitzer gefeiert werden. Auch in der fpätromanifchen Darftellung des Weltgerichts an dem Portal von St. Martin zu Colmar hält Chriftus die Rechte erhoben. Siehe Fig. 5.

Das Buch in der Hand des thronenden Chriftus bedeutet allerdings, wie die Infchriften beweifen, meift das Buch der Lehre. Daß dies indeffen die Bedeutung des Weltrichters nicht aufhebt, zeigt das Walroßcrucifix der Prinzeffin Gunhilde aus dem 11. Jahrhundert, wo in einer unzweifelhaften Weltgerichtsdarftellung das Buch auf dem Schoße Chrifti mit dem apokalyptifchen Alpha und Omega bezeichnet ift [4]). Ohne Infchrift konnte es das Buch der Lebendigen oder, falls die 7 Siegel daranhängen, das Buch der Apokalypfe bedeuten. Ein treffendes Beifpiel für den Weltrichter mit dem unbezeichneten Buche und der hoch erhobenen Hand bietet das zur Darftellung des Weltgerichts gehörende Bogenfeld von St. Trophimes zu Arles. Siehe Fig. 6.

Das Kreuz läßt fich in der doppelten Bedeutung als Zeichen der Gnade, oder als Zeichen beim jüngften Gericht auffaffen [5]). Auch der

---

1) Jeffen a. a. O. Seite 20.

2) Abb. Annales archéologiques XVII. 181.

3) Abb. bei Boifferée, Denkmäler der Baukunft am Niederrhein Taf. 27. Text Seite 13.

4) Abb. bei Weftwood: A descriptive catalogue of fictile ivories pag. 152. Ueber Ephraems Auffaffung f. unten d. Cap.: Ehraems Schilderungen des Weltgerichts.

5) Matth. 24, 30: „Und alsdann wird erfcheinen das Zeichen des Menfchen Sohnes im Himmel, und alsdann werden heulen alle Gefchlechter auf Erden.“ In diefer Bedeutung fteht es zu den Füfsen Chrifti in einer Füllung der dem 11. Jahrhundert angehörenden Thür von St. Zeno zu Verona. Bei Niccolò Pifano kehrt dasfelbe Motiv nachmals wieder.

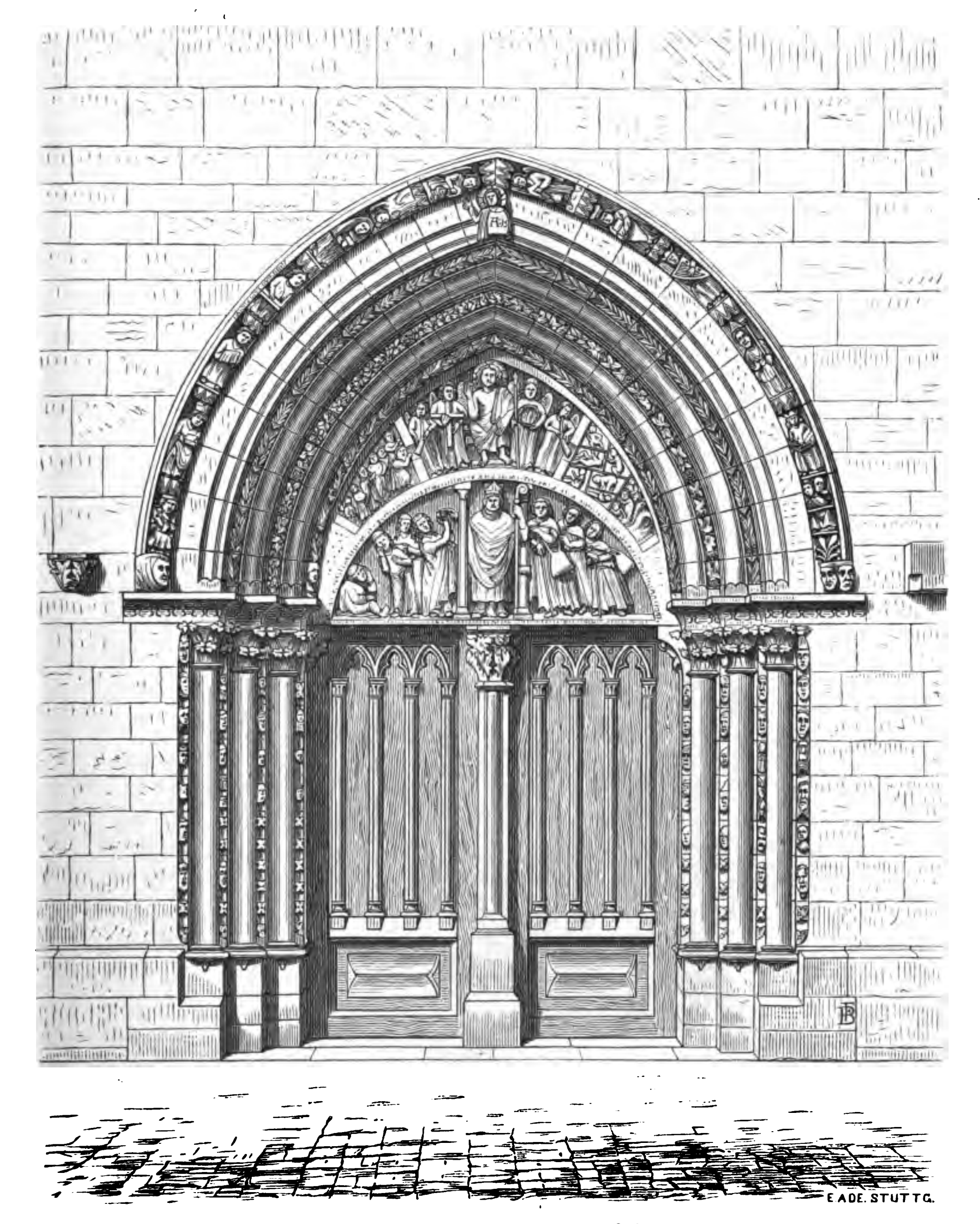


Fig. 5. Portal von St. Martin zu Colmar.

Regenbogen, auf dem Chriftus thront, ift trotz Apok. 4, 3 nicht immer ein entfcheidendes Merkmal. Mit größerer Wahrfcheinlichkeit indeffen laffen die vier evangelifchen Symbole oder die Cherubim nach Apok. 4, 6—8, fowie die vierundzwanzig Aelteften[1]) nach Apok. 4, 4 auf den

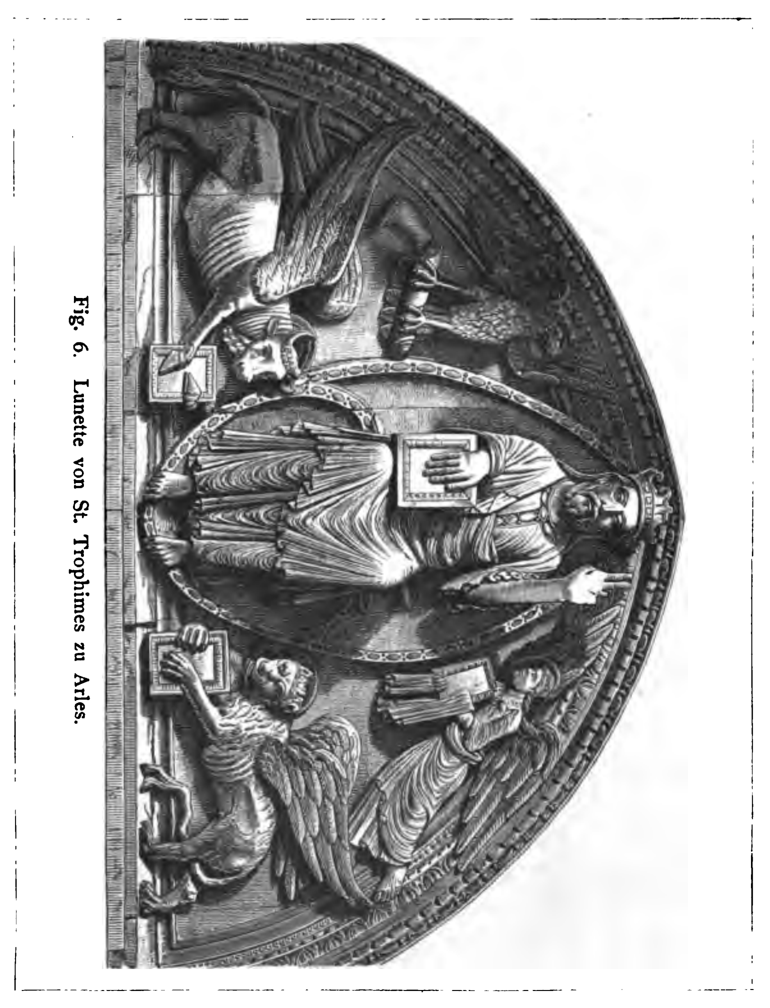


Fig. 6. Lunette von St. Trophimes zu Arles.

Weltenrichter fchließen. Ebenfo die Pofaunenbläfer und die Apoftel als Beifitzer des Gerichts. In denjenigen Fällen, wo diefe Darftellungen als

1) Als Beifpiel für das frühe Auftreten diefer Darftellung auch im Abendlande diesfeits der Alpen fei hier auf die Befchreibung des Mofaiks hingewiefen, welches Karl der Grofse in der Kuppel des Doms zu Aachen ausführen liefs. Siehe Bruno Bucher, Gefchichte der technifchen Künfte I.

hauptſächliches Verehrungsbild an hervorragenderen Stellen der Kirche, alſo namentlich im Sanctuarium, auftreten, bleibt der Alles an Größe überragende Chriſtus — namentlich in der feierlichen Abſonderung durch die Mandorla — der Hauptinhalt.

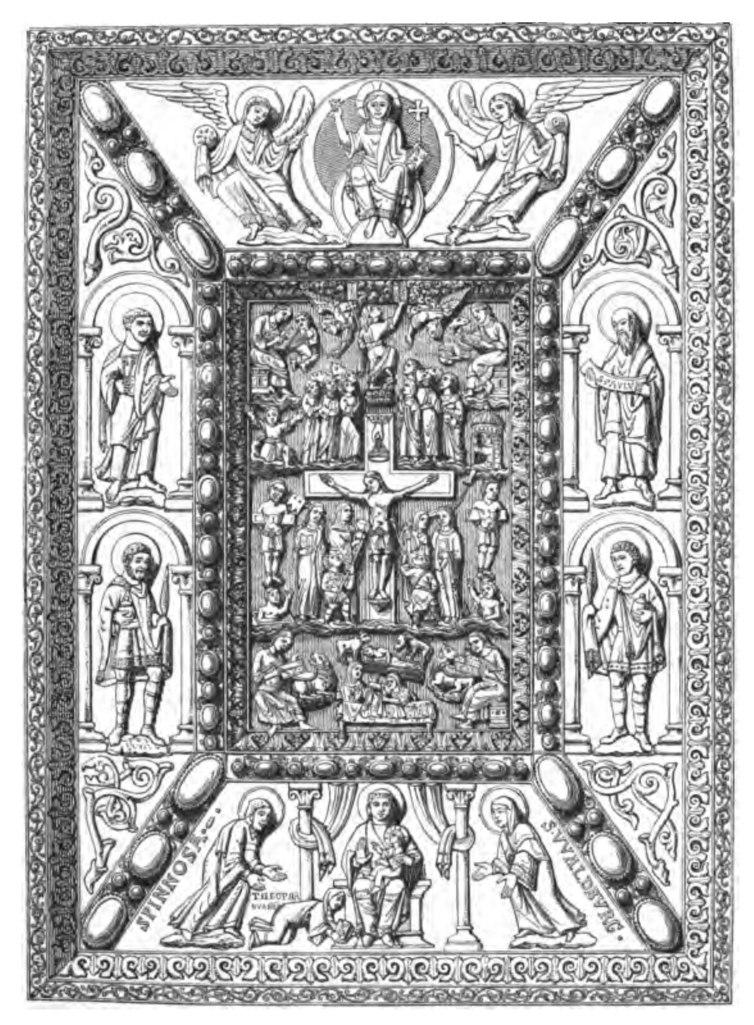


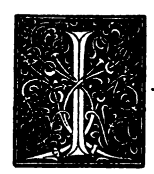
Fig. 7. Buchdeckel aus Eſſen.

Jeſſen hält a. a. O. Seite 14 auch für die Mandorla das Zurückgehen auf «*byzantiniſche Vorlagen*» für ſehr wahrſcheinlich. Die Idee der Mandorla wurzelt in dem Strahlennimbus der ſchon auf einem Goldglaſe (Civiltà cattolica Ser. V, vol. I, 692) die Geſtalt Chriſti umgiebt.

Wahrſcheinlich das frühſte Beiſpiel einer ausgebildeten Mandorla findet ſich in dem aus dem ſechſten Jahrhundert ſtammenden ſyriſchen Codex zu Florenz. Dort wird die mit feſter elliptiſcher Umrahmung gezeichnete blaue Mandorla von zwei Engeln über der nach der Viſion des Ezechiel geſtalteten Erſcheinung der evangeliſchen Symbole gehalten. Daß die Mandorla eine der abendländiſchen Kunſt der karolingiſchen Zeit durchaus geläufige Form war, zeigt die oft nur mit einem Federzuge angedeutete Geſtalt derſelben in den Miniaturen des Utrechter Pſalters. Ebenſo häufig iſt ſie auf Diptychen der karolingiſchen Epoche. Hier ſei nur das Diptychon des Tutilo von St. Gallen in der Stiftsbibliothek daſelbſt, ſiehe Fig. 4, und als Beiſpiel für die doppelte, reich mit Perlen geſchmückte Mandorla ein Deckel des Evangeliariums Karls des Kühnen in der Bibliothek zu Paris erwähnt. Die letztere Darſtellung ebenfalls aus dem 9. Jahrhundert. (Siehe Weſtwood, Fictile Ivories, pag. 104.) Neben der elliptiſchen und der an beiden Enden zugeſpitzten Aureola kommt indeſſen auch die mit dem Kielbogen bekrönte oder die kreisrunde Aureola vor. Ein Beiſpiel der Letzteren in einer vielleicht auf den Weltrichter zu deutenden Darſtellung des thronenden Chriſtus bietet der Deckel der Evangelienhandſchrift, den die Aebtiſſin Theophano um 1054 an die Stiftskirche zu Eſſen ſchenkte. Siehe Fig. 7.

In der Miniaturmalerei und anderen Werken kleineren Maßſtabes fiel die Forderung, den thronenden Chriſtus zum Hauptinhalt der Darſtellung zu machen, weg. Den Traditionen, welche in der großen Kunſt oft durch Jahrhunderte hindurch heilig gehalten wurden, ſtand der Miniaturmaler ſtets freier gegenüber und durfte die einmal eingeführten Gedanken in behaglicher Breite ausführen. Die Werke dieſer Art gehen alſo in Bezug auf Reichthum des Inhalts zunächſt voran. Die hier ausgebildeten künſtleriſchen Motive dringen indeſſen langſam in die Werke der großen Kunſt, alſo in die eigentlichen Andachtsbilder der Kirche ein. Doch auch dort darf das ſo erweiterte künſtleriſche Können die maleriſchen Traditionen nicht einfach über den Haufen werfen. Die Gemeinde will auch in dem neuen Andachtsbilde den heiligen Vorgang am liebſten ſo dargeſtellt ſehen, wie er dem Auge ſeit frühen Kindertagen vertraut iſt, und jede echt kirchliche Kunſt mußte dieſem Verlangen Rechnung tragen. Nur die überſprudelnde Kraft des erwachenden künſtleriſchen Individualismus wagte dieſe Schranken zu durchbrechen. Doch im frühen Mittelalter kann davon noch nicht die Rede ſein.

Die älteften Darftellungen des Weltgerichts.



M griechifchen Malerbuche [1]) ift eine ausführliche Vorfchrift für die Darftellung der zweiten Wiederkunft Chrifti wie für das jüngfte Gericht felbft gegeben. Da indeffen der Urfprung des durch Zufätze der verfchiedenften Jahrhunderte vermehrten Buches nicht ficher datirt werden kann, fo find wir für das frühere Mittelalter lediglich auf die Bilder felbft angewiefen.

Als den erften Verfuch, den wirklichen Vorgang eines jüngften Gerichts zu fchildern, betrachten wir einige Miniaturen der byzantinifchen Kunft, welche reihenweis über einander die Perfonen zufammenftellen, welche beim jüngften Gericht zugegen find. Die eine befindet fich in der Kosmographie des Cosmas in der Vaticanifchen Bibliothek [2]). Die Darftellung befteht aus vier über einander liegenden Schichten. Die Obere ftellt den Himmel dar. In der Mitte desfelben thront Chriftus — in der Linken die Schrift, die Rechte erhoben — in der Mandorla. Die nächfte Schicht enthält eine Reihe Engel, die dritte 13 bartlofe Männer; es find diejenigen, die lebend das Gericht erwarten. Die letzte Schicht zeigt eine Reihe von Geftalten, die mit der Bruft aus der Erde hervorragen. Es find die foeben Auferftehenden.

Eine Wiederholung der Handfchrift in der Laurentiana [3]) enthält die Darftellung in drei Schichten. In der oberften Schicht die Engel, in der zweiten viele jugendliche Menfchenköpfe. Es find die beim Anbruch des Gerichts Lebenden. Die letzte Schicht enthält fechs Todte, die in das Leichentuch gehüllt find. Beide Handfchriften find wie bekannt Copien nach Originalen des 6. Jahrhunderts, welche im 9. oder 10. Jahrhundert ausgeführt wurden.

Aehnlich, doch weiter ausgeführt, ift die Darftellung in dem Pfalter No. 752 der Vaticanifchen Bibliothek [4]) aus dem 11. Jahrhundert.

---

1) Didron, Manuel d'iconographie chrétienne 262 ff.

2) Vat. No. 699 graec. fol. 89a. Siehe Kondakoff, Gefchichte der byzantinifchen Kunft und Ikonographie pag. 99. Ich verdanke Herrn Profeffor Dobbert die gefällige Ueberfetzung der ruffifchen Befchreibung fowie die Mittheilung einer Skizze der Miniatur. Siehe auch J. P. Richter a. a. O. Seite 50, wo diefe Miniatur zum erften Mal im Zufammenhang der Darftellung des Weltgerichts befprochen wird.

3) Plut. 9. Cod. 28. fol. 228. Ich verdanke die Befchreibung der Miniatur der gefälligen Mittheilung des florentiner Notizbuches des Herrn Profeffor Dobbert.

4) Kondakoff, a. a. O. p. 130.

Oben thront Chriſtus in der Mandorla, umgeben von Hierarchen und den Evangeliſten. Darunter Adam und Eva an den Rändern eines Höllenberges und eine Reihe aus Gräbern auferſtehender Todter.

Eine Vergeltung des Guten und Böſen iſt noch keiner dieſer Darſtellungen beigefügt.

Das älteſte aus der abendländiſchen Kunſt bekannt gewordene Beiſpiel weiſt ſeinem Styl nach in das 6. Jahrhundert zurück, alſo in die Zeit der Entſtehung der Originale der beiden vorerwähnten Cosmas-Handſchriften. Es iſt die von Garrucci in der ſtoria dell arte I., 591 publicirte Terracotta im Palazzo Barberini[1]). Die Darſtellung iſt in eine kreisförmige Umrahmung eingefügt. Oben ſitzt in der Mitte Chriſtus auf dem Thron, die Rechte feierlich erhoben, die Linke indifferent gegen die Hüfte geſtützt. Ein beſonderes Attribut, ſelbſt der Nimbus, fehlt. Neben Chriſtus, zu beiden Seiten nach abwärts herab, ſitzen je 3 Apoſtel. Darunter wird das Tribunal durch horizontale Gitterſchranken abgeſchloſſen. Ganz unten ſtehen endlich, in weit kleinerem Maßſtabe gezeichnet, Männer und Frauen, dabei auch ein Kind. Dieſelben blicken zu dem Richter empor. Einige halten die Hände betend erhoben. Das Ganze erſcheint faſt wie die Darſtellung einer römiſchen Gerichtsſcene. Die Beziehung auf das jüngſte Gericht wird indeſſen unzweifelhaft, wenn man die Gegenſtände zu den Füßen Chriſti näher in Betracht zieht: Rechts (vom Beſchauer aus geſehen) eine Geißel, links zwei Säcke, deren Einer mit dem Monogramm Chriſti, der Andere mit dem Kreuz bezeichnet iſt. Es ſind die Symbole von Lohn und Strafe, die auf diejenigen Seiten Chriſti vertheilt ſind, die den Auserwählten und Verdammten ſchon in der vorher betrachteten Darſtellung des Gleichniſſes von den zehn Jungfrauen (im Coemeterium der heiligen Cyriaca) zugewieſen war. Die Säcke ſind wohl mit Gold und Koſtbarkeiten gefüllt zu denken, wie denn ſchon namentlich die Ebioniten den Beſitz von Kröſusſchätzen, von Gold und Edelſteinen als eine der Hauptbelohnungen des Paradieſes hingeſtellt hatten. Darſtellungen von Geldſäcken als Belohnungen bei den Spielen laſſen ſich mehrfach nachweiſen. Es ſei hier nur auf das ebenfalls dem 6. Jahrhundert angehörende Diptychon IIIa, 96, 97 der ehemaligen Berliner Kunſtkammer hingewieſen[2]).

1) Holzſchnitt danach in der während des Druckes dieſer Zeilen erſchienenen Publication der Wandgemälde zu Oberzell von F. X. Kraus, Freiburg im Breisgau 1884, Seite 18, wo die Terracotta zum erſten Male im Zuſammenhange der Weltgerichtsbilder unterſucht wird.

2) Abbildung bei Weſtwood, A descriptive Catalogue of fictile Ivories in the South Kenſington Muſeum. Seite 17.



Das, was die Darstellung als jüngstes Gericht charakterisirt, sind also nur zwei Umstände: Die Symbole von Lohn und Strafe und die durch Beisitzer und Schranken angedeutete Gerichtsscene.

Fast noch einfacher ist das älteste Beispiel, das aus der irischen Miniaturmalerei bekannt ist [1]). Es ist die Miniatur eines Evangeliars (Codex No. 51) der Bibliothek zu St. Gallen aus dem 8. Jahrhundert [2]). Die Composition ist in eine obere und eine untere Hälfte zerlegt. Die Obere besteht aus drei Feldern, von denen Christus das Mittelste einnimmt. Er trägt ein Kreuz und das Buch. Die rechte Hand hat er feierlich erhoben. In den Seitenfeldern daneben steht je ein Engel mit einer Posaune. Die untere Hälfte enthält in zwei Reihen die 12 Apostel. Jeder hält ein Buch in der Hand. Sie sind symmetrisch mit nach oben gewandtem Haupte angeordnet. Gesichter, Stellung und Gewänder sind decorationsmäßig stylisirt. Das Blatt wirkt wie eine Zusammenstellung von Hieroglyphen. Das innere Leben der einzelnen Gestalten mußte unter den die irische Kunst beherrschenden Gesetzen zu einem inhaltlosen Schema erstarren.

Desto lebendiger ist die Darstellung des jüngsten Gerichts in den Zeichnungen zum Utrechter Psalter enthalten. Dasselbe bildet einen Theil der Illustration zum Symbolum Apostolicum und ordnet sich hier den übrigen Glaubenssätzen ein [3]). Die Scene des Gerichts, auf die es hier namentlich ankommt, zeigt folgende Anordnung: In der Mitte steht auf einem Hügel der Erzengel Michael. Er streckt die Rechte einladend den links (also an seiner rechten Seite) versammelten Auserwählten entgegen. Neben denselben die Kirche, mit deren Darstellung sich vielleicht schon hier die Nebenbedeutung des Paradieses verbindet, wie denn spätere Weltgerichtsbilder das Paradies zuweilen einfach als Kirchengebäude dar-

---

1) Eine noch frühere Darstellung des Weltgerichts vermuthet Bruno Bucher in dem irischen Evangeliarium aus Kells, das jetzt in Trinity College zu Dublin aufbewahrt wird. Die Handschrift wird in das Ende des 6. oder in den Anfang des 7. Jahrhunderts gesetzt. Leider geht Bucher in seiner Beschreibung der Handschrift nicht näher auf diese Miniatur ein, so dass dieselbe hier nicht in den Kreis der Betrachtung gezogen werden konnte. Siehe B. Bucher, Geschichte der technischen Künste I. 190.

2) Abbildung in den Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. 7. Taf. VI. Siehe daselbst den Aufsatz von F. Keller: Bilder und Schriftzüge in den irischen Manuscripten der schweizerischen Bibliotheken.

3) Für die Anordnung der gesammten Composition verweise ich auf die Abbildung bei Springer, die Psalterillustrationen im frühen Mittelalter. Bd. VIII. der Abhandlungen der philologisch-historischen Classe der kgl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften. Auch im Separatabdruck erschienen. Taf. X.

ftellen. Der Erzengel Michael hält in der Linken den langen Kreuzftab, mit dem er die Verdammten von fich weift, welche rechts aus dem Abgrund händeringend zu ihm emporblicken. Die Zeichnung weicht hier alfo von dem Text, welche fie illuftriren foll, ab. In den darunter gefchriebenen Worten des Symbolum Apoftolicum heißt es ausdrücklich: «sedet ad dexteram Dei Patris omnipotentis inde venturus judicare vivos et mortuos». Die Illuftration aber überträgt das Richteramt auf den Erzengel. Den Abfchluß der Darftellung nach rechts bildet endlich eine Höllenfcene. Flammen fchlagen aus der Erde, Chriftus fetzt den Fuß auf eine Teufelsgeftalt und zieht zwei Sünder aus den Flammen zu fich empor. Die letztere Scene — fchon ein anderer Punkt des Credo — ift hier organifch der Hölle angefügt. Eine befondere Scene auf der linken Hälfte desfelben Blattes bildet die Auferftehung der Todten. Diefelben erheben fich aus einzelnen Sarkophagen, deren Deckel bei Seite geworfen find.

Zur Charakterifirung diefer Darftellungen fei nochmals hervorgehoben, daß fie fich ganz dem lehrhaften Zweck einer Gefammtilluftration des Glaubensbekenntniffes unterordnen.

Dasfelbe gilt von der Darftellung des Weltrichters felber, der in der Illuftration zu Pfalm 9 in Bezug auf die berühmte Stelle: „paravit judicium in throno suo et judicabit orbem terrae" abgebildet ift [1]). Dort thront Chriftus in der Mandorla und hält die Seelenwage felber in der Hand. Neben ihm an jeder Seite drei Engel auf den Wolken. In allen diefen von Gedankenreichthum ftrotzenden Zeichnungen dürfen wir indeffen nur das Werk eines lediglich dem künftlerifchen Triebe folgenden Miniators erblicken, dem die Motive fpielend aus der Feder floffen. In den Darftellungen der Monumentalmalerei konnte von einer derartigen Mannigfaltigkeit damals noch nicht die Rede fein.

Ebenfalls der karolingifchen Epoche gehört eine Elfenbeinplatte des South Kensington Mufeums an [2]). Die Anordnung ift folgende: Oben thront in der Mitte Chriftus in der Mandorla. In feinen Händen Spruchbänder mit den (zum Theil zerftörten) Worten der Verheißung und Verdammniß nach Matth. 25. Daneben blafen an jeder Seite drei Engel in lange Pofaunen. Darunter in der Mitte ein Engel, der die Todten aus ihren Gräbern erweckt. Die Seelen derfelben nähern fich in Geftalt von Tauben. Unten links fteht an der Pforte des Paradiefes ein Engel, welcher die Auserwählten empfängt. Auf der anderen Seite,

1) Siehe Springer a. a. O. Tafel 1.
2) Siehe die Befchreibung bei Weftwood a. a. O. p. 116.

rechts, ist ein gewaltiger Rachen dargestellt, welcher die Verdammten aufnimmt. Darüber ein Tempel mit Thürmen und Kuppeln, also auch hier schon ein Bauwerk der Hölle.

Die Scheidung der Seligen und Verdammten, sowie die Stellung von Paradies und Hölle ist schon hier klar und deutlich ausgedrückt.

Wesentliche Elemente des Weltgerichtsbildes enthält sodann das lateinische Evangeliar Otto's II. zu Gotha [1]). Die in Rede stehende Miniatur schildert das Gleichniß von Lazarus und dem reichen Mann. Von dem Inhalt des Weltgerichts sind daher nur diejenigen Elemente aufgenommen, die im Gleichniß besonders erwähnt werden: Paradies und Hölle. Beide sind über einander dargestellt und nehmen etwa die Hälfte der ganzen Miniatur für sich in Anspruch. In der oberen Abtheilung, dem Paradiese, sitzt in der Mitte auf dem Regenbogen Abraham mit einer Seele, also dem Lazarus, im Schoße. Von jeder Seite drängen sechs andere Seelen heran, um desselben Glückes theilhaftig zu werden. Daneben und im Hintergrunde stehen rankenförmig stylisirte Bäume. In der Hölle darunter liegt am Boden der gefesselte, riesenhafte Satan mitten in den Flammen. Daneben sechs andere flammenspeiende Teufel und eine Schaar von nackten Verdammten, zu der ein Teufel soeben ein neues Opfer, den reichen Mann, herzuträgt.

Die ebenfalls vom Gleichniß des Lazarus ausgehende Miniatur in der griechischen Handschrift der Predigten des Gregor von Nazianz zu Paris, sowie die apokalyptischen Darstellungen in dem aus St. Denis stammenden goldenen Buche von St. Emmeran zu Regensburg konnten aus Mangel einer ausreichenden Beschreibung hier nicht näher untersucht werden. (Siehe Sanftl pag. 48.)

Daß im Abendlande das jüngste Gericht um die Mitte des 9. Jahrhunderts, also wahrscheinlich schon etwas früher als der Utrechter Psalter, zum Cyklus der Kirchenmalerei gehörte, zeigen Walafried Strabo's [2]) Angaben für den beabsichtigten Schmuck der Westfassade der Kirche von St. Gallen. Besonders hervorgehoben sind oben die zum Gericht rufenden Posaunenengel und unter dem Thron Christi die Heiligen als Beisitzer des Gerichts [3]).

---

1) Für die Mittheilung einer Copie der Miniatur sagt der Verfasser Herrn Professor D. Piper seinen besonderen Dank.

2) † 847.

3) Kraus weist auf diese Stelle in seiner Besprechung der Wandgemälde in St. Georg zu Oberzell auf der Reichenau. Aprilheft der Deutschen Rundschau. 1883. Die wichtigen Zeugnisse für die Existenz zweier Weltgerichtsgemälde, die zwei gleichzeitige Schriftsteller, Alkuin und Florus, erwähnen, führt Kraus an in seiner

Ueber die Darſtellung von Himmel und Hölle auf einem kirchlichen Wandgemälde, das Biſchof Guido von Auxerre im 10. Jahrhundert ausführen ließ, fehlt uns die genauere Kunde.

Die künſtleriſchen Motive für die Darſtellung des Weltgerichts häufen ſich nunmehr ſo, daß wir kurz nach dem gefürchteten Jahre 1000 ein Beiſpiel finden, wo es den Künſtler drängt, den Stoff auf zwei Seiten eines Manuſcripts zu vertheilen: In dem Bamberger Evangeliſtarium Heinrich's II.[1]) zu München. Um ausgezeichnete Prachthandſchriften bei einer Schauſtellung, beim Gottesdienſt oder in der Schatzkammer, beſonders reich erſcheinen zu laſſen, wurden häufig zwei aneinander ſtoßende Blätter bemalt. Sollte ſich auf Beide ein gemeinſamer Inhalt erſtrecken, ſo war die Mittelkante der natürliche Ausgangspunkt für die Zerlegung der Compoſition in zwei gleiche Theile. So mochte es auch dem Miniator leichter werden, den reichen Stoff getrennt vorzutragen, als denſelben in eine einheitliche Compoſition zuſammenzufaſſen. Dementſprechend ſchildert die eine Seite die Auferſtehung der Todten, die andere das Gericht ſelbſt. Sehr einfach iſt die Dispoſition des Auferſtehungsbildes. Oben blaſen vier Engel die Poſaune, unten ſtehen 13 Todte von grünlicher Farbe auf, und in den vier Ecken befinden ſich vier Köpfe als Perſonificationen der vier Winde. Neu iſt hier alſo in dieſem Zuſammenhange die Einführung der vier Winde. Genau ſo hatte Heſekiel die Auferſtehung geſchildert: «*Wind komme herzu aus den vier Winden und blaſe dieſe Getödteten an, daſs ſie wieder lebendig werden . . . Da kam Odem in ſie und ſie wurden wieder lebendig und richteten ſich auf ihre Füſse. Und ihrer war ein ſehr groſs Heer*»[2]). Die Geſtaltung der Winde iſt natürlich von der chriſtlichen Kunſt direct aus der Antike übernommen, wie die ununterbrochene Reihe dieſer Darſtellungen ſeit der altchriſtlichen Kunſt lehrt[3]).

Wichtiger iſt nun die Anordnung des Gerichtsbildes ſelbſt. In der oberen Hälfte ſitzt in der Mitte, groß gezeichnet, Chriſtus auf dem Thron. In der Rechten hält er ein hohes Kreuz. Die offene Linke iſt in redender Geberde halb zur Seite herabgeſtreckt. Neben Chriſtus ſitzt in 2 Reihen über einander das Tribunal: Oben je 6 Engel, dicht darunter die Apoſtel, in lebendiger Haltung als Beiſitzer charakteriſirt. Darunter folgen dicht

---

vorher erwähnten Publication: die Wandgemälde in der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau. 1884.

1) Regierungszeit 1002—1024.

2) Heſekiel 37, 9—10. Derſelbe Gedanke wiederholt bei Matth. 24, 31 etc.

3) Vergleiche Piper, Mythologie der chriſtlichen Kunſt II. p. 440 ff.



unter dem Thron Chriſti zwei große Engel, jeder mit einer entfalteten Rolle in der Hand. Daneben ſtehen links die Auserwählten in ruhiger

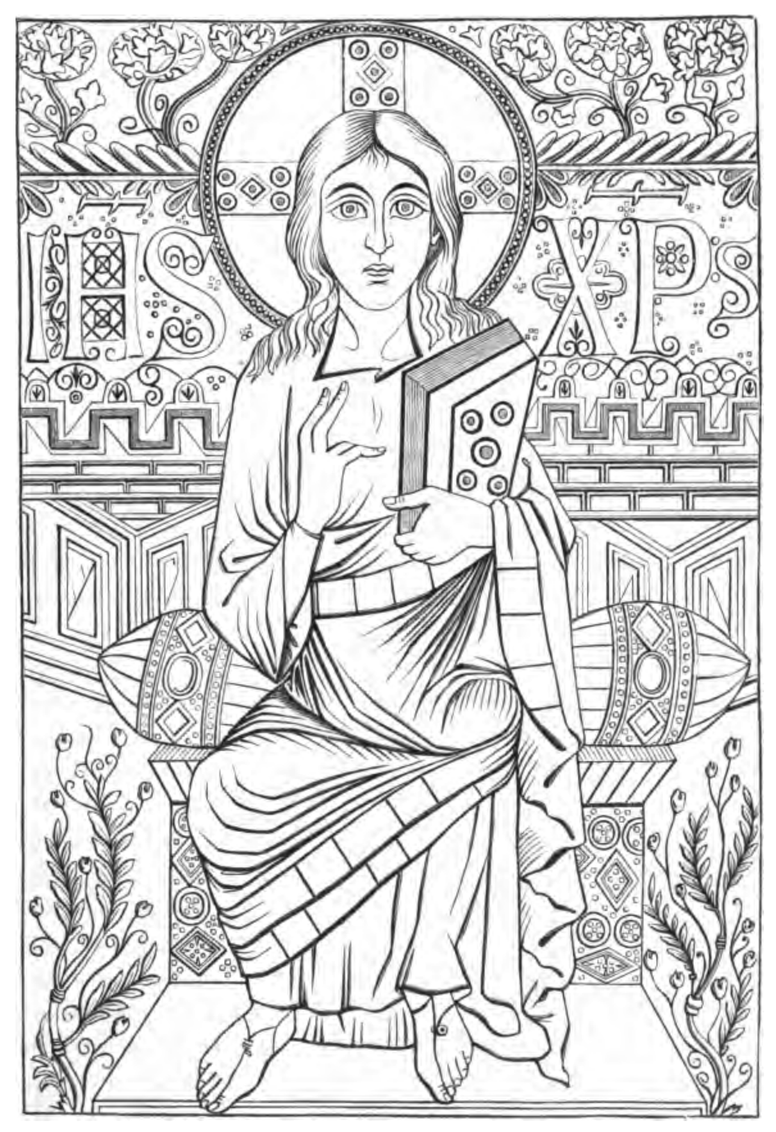


Fig 8. Aus dem Evangeliſtarium Karl's des Groſsen zu Paris.

Verſammlung, rechts mit dem Ausdruck der Verzweiflung die Verdammten. Rings um ſie herum ſchlagen aus dem Boden die Flammen der Hölle, die ſich dicht darunter aufthut. Einige Teufel reißen ihre Opfer

mit Haken herab. Tief unten liegt der gefeffelte Höllenriefe. Unter den Verdammten finden wir fchon hier einen Fürften, welcher von einem Teufel an einer Kette in den Abgrund geriffen wird. Bezeichnend dafür, daß folche Charakterifirungen von Verdammten ohne jeden politifchen Hintergedanken erfolgten, ift der Umftand, daß das Manufcript gerade im Auftrage eines Fürften ausgeführt wurde. Mit der Idee des Weltgerichts fcheint hier die Nivellirung aller Standesunterfchiede unzertrennlich. Deshalb wurden auch von Geiftlichen unbedenklich kirchliche Würdenträger, ja der Papft felbft, unter den Verdammten der Hölle faft überall abgebildet.

Wefentlich neu ift alfo in diefer Miniatur nur die Einführung eines zweiten Engels bei der Scheidung der Seelen. Auch der reich belebte Himmel findet fein natürlichftes Vorbild in den altchriftlichen Mofaiken Roms, die den Gegenftand der Verehrung Aller bildeten, welche Rom gefehen hatten. Neben dem Weltrichter mit der Wage hatte auch der Utrechter Pfalter fchon an jeder Seite drei Engel geftellt. Die übrigen Motive waren in der abendländifchen Kunft ebenfalls längft heimifch. Von dem «*Polfterthron*» wird behauptet: «*Aus feiner byzantinifchen Heimath indefs hat der Heiland den Polfterthron behalten*»[1]). Diefer Polfterthron kommt indeffen in der abendländifchen Kunft feit der altchriftlichen Zeit vor, wie, um nur die einflußreichften Beifpiele zu nennen, ein Blick auf die bezüglichen Darftellungen der römifchen Bafiliken lehrt. Ein treffendes Beifpiel aus der abendländifchen Kunft zeigt das Evangeliftarium Karls des Großen zu Paris. Siehe Fig. 8. Die Anordnung des Polfters felbft wird übrigens durch eine Darftellung des Thrones David's in der vorerwähnten Handfchrift der Predigten des heiligen Gregor von Nazianz deutlich illuftrirt. Siehe Fig. 9. Daß ein Thron für den Weltrichter in der byzantinifchen Kunft übrigens keineswegs allgemein war, zeigt gerade das fpäter zu betrachtende Hauptbeifpiel von Torcello, wo Chriftus auf dem Regenbogen fitzt. Der Schluß: «*Dafs hier der Künftler in einer vorzeitigen realiftifchen Anwandlung gewagt habe, den thronenden Richter aus der geheiligten Glorie zu befreien, wie ihn fonft das Abendland erft zwei Jahrhunderte fpäter bildet*»[2]), ift hinfällig, da die vorher betrachteten Beifpiele der Barberinifchen Terracotta, des irifchen Pfalters zu St. Gallen und Dutzende von Beifpielen des Utrechter Pfalters das Gegentheil lehren.

---

1) Jeffen a. a. O. Seite 15.
2) Jeffen a. a. O. Seite 15.

Es muß an dieser Stelle besonders hervorgehoben werden, daß also aus ikonographischen Gründen hier keinerlei Schluß auf byzantinische Vorbilder gemacht werden kann. Die Stylanalyse muß für diese Frage nach wie vor das einzig Entscheidende bleiben.

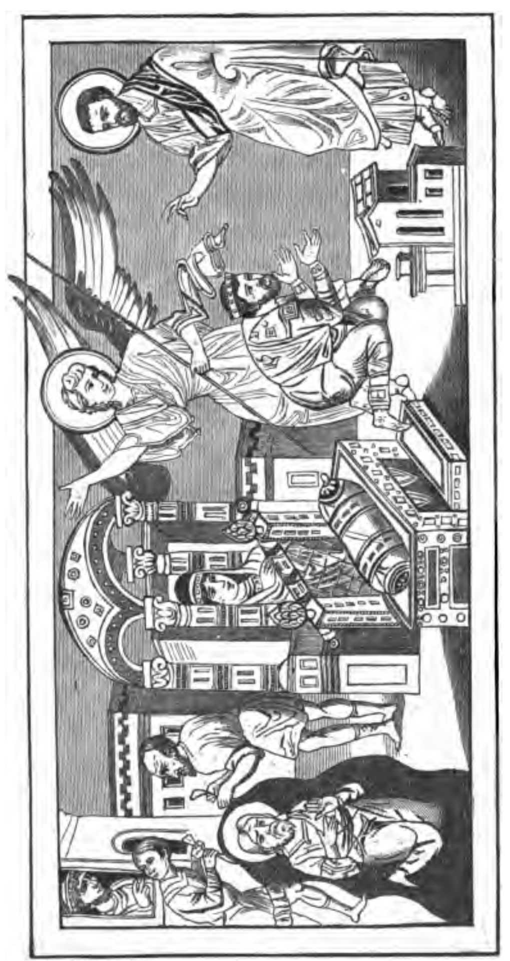


Fig. 9. Aus der Handschrift der Predigten des Gregor v. Nazianz. Paris.

Ueber das jüngste Gericht in der gleichzeitigen Handschrift der Apokalypse zu **Bamberg** fehlt noch eine genaue Beschreibung [1].

Das älteste Beispiel aus der monumentalen Kunst ist uns in dem wahrscheinlich gleichzeitigen Wandgemälde der Stiftskirche St. **Georg** zu **Oberzell** auf der **Reichenau** erhalten [2]. Die Anordnung ist folgende: Den Mittelpunkt bildet der colossale Christus in der das ganze Bild überragenden Mandorla. Er sitzt auf dem doppelten Regenbogen, seine Hände sind gleichmäßig ausgebreitet und die Wundenmale sichtbar. Neben ihm steht links als Fürbitterin Maria, die mit der Hand nach links, also nach der Seite

1) **Jäck**, Beschreibung der öffentlichen Bibliothek zu **Bamberg**. Band I. Nr. 311.

2) Siehe die überzeugende bauanalytische Untersuchung der Kirche von F. **Adler**. Zeitschrift für Bauwesen XIX. 1869. p. 555. Daselbst auch eine eingehende Untersuchung über die älteren Weltgerichtsbilder überhaupt. Die chromolithogr. Abb. nach

der Seligen, deutet. Rechts von Chriſtus ſteht ein Engel mit dem Kreuz. Der Raum zu beiden Seiten der Mandorla iſt in zwei horizontale Streifen zerlegt. In dem oberen ſchmaleren ſchweben auf jeder Seite zwei Engel heran. Diejenigen, Chriſtus zunächſt, tragen (nach Adler) ein Buch herbei. Die Anderen blaſen Hörner. In dem doppelt ſo breiten Streifen darunter ſitzen die Apoſtel, wie in der Miniatur des Evangeliſtariums Heinrich's II., durch lebhafte Geberdenſprache als Beiſitzer des Gerichts charakteriſirt. In einer dritten, ſchmalen unterſten Schicht ſtehen die Todten aus der Erde auf. Zwei derſelben halten einen Kelch nach oben. Nach oben wird die Compoſition durch einen Mäander abgeſchloſſen, in welchem in beſonderen Umrahmungen Sol und Luna dargeſtellt ſind [1]). Eine Scheidung in Auserwählte und Verdammte oder gar eine Vergeltung nach dem Tode iſt alſo hier noch nicht vorgenommen, obwohl dieſe der nordiſch-occidentalen Kunſt bereits ein völlig geläufiges Thema war. Doch iſt der Gedanke an dieſe Scheidung durch den Geſtus der gleichmäßig nach beiden Seiten herabgerichteten Hände Chriſti klar und deutlich ausgeſprochen.

Zeichnung und Colorit des Bildes laſſen dasſelbe, wie Kraus nachgewieſen hat [2]), als ein ſelbſtändiges Product der abendländiſchen Kunſt erſcheinen. Dasſelbe darf ebenſo von den in die Compoſition aufgenommenen Motiven gelten [3]). Die Streifengliederung und die reihenweis angeordneten Apoſtel als Beiſitzer zeigte ſchon das iriſche Evangeliar in St. Gallen. Die übrigen Motive: Chriſtus in der Mandorla, ſchwebende Engel, die Auferſtehung der Todten, enthalten auch die karolingiſchen Pſalter, beziehungsweiſe die Elfenbeinſchnitzereien dieſer Periode. Neu iſt an dieſer Stelle nur die Einführung der Maria als Fürbitterin und des Engels mit dem Kreuz, das noch auf der iriſchen Miniatur und im Evangeliſtarium Heinrich's II. Chriſtus ſelber trug. Ferner die Hinzufügung

---

Adlers Aquarelle im Atlas, Taf. 65. Auf den Artikel von Kraus in der Deutſchen Rundſchau 1883 wurde ſchon oben verwieſen. Auf die Abbildung in der vorerwähnten grofsen Publication von Kraus ſowie auf die in derſelben niedergelegten umfaſſenden Unterſuchungen kann hier leider nur noch verwieſen werden.

1) Nach Jeſaias 13, 10, Joel 2, 10, ſowie nach der grofsen Schilderung Matth. 24, 29, ferner Marc. 13, 24, Lucas 21, 25. Die Perſonification von Sonne und Mond war aus der altchriſtlichen Kunſt auf die griechiſchen Denkmäler wie auf das Abendland in gleicher Weiſe übergegangen. Siehe die Beiſpiele bei Piper, Mythologie der chriſtlichen Kunſt I. p. 124 ff.

2) Deutſche Rundſchau. Aprilheft 1883.

3) Die entgegengeſetzte Anſicht vertritt Jeſſen a. a. O. Seite 14.

von Sonne und Mond. Allein hieraus auf byzantinische Vorlagen schließen zu wollen, liegt keinerlei Grund vor.

In der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts finden wir das erste monumentale Weltgerichtsbild in Italien: Das große Wandgemälde an der Eingangswand von S. Angelo in Formis[1]). Das Gemälde ist dem Hauptaltar gegenüber in fünf horizontalen Schichten angeordnet. In der Mitte des Bildes sitzt auf dem Thron der Alles an Größe überragende Christus mit ausgebreiteten Armen in der Mandorla, die die ganze Höhe der zweiten und dritten Schicht ausfüllt. Seine Person ist fast wie in Oberzell der Hauptinhalt des Bildes. Alles Uebrige ist nur wie eine Gruppirung von Attributen dazugesetzt. Von Wichtigkeit sind die Handbewegungen Christi. Die Rechte ist den Auserwählten einladend entgegengestreckt. Die Linke zeigt abwehrend nach der Seite der Verdammten[2]). In der Höhe seines Hauptes, also in der zweiten Schicht, schweben oder schreiten zu beiden Seiten je vier Engel heran. Dicht an der Mandorla stehen zwei Engel mit unkenntlich gewordenen Attributen[3]). In der dritten Schicht sitzen zu beiden Seiten die Apostel. Die vierte Schicht zeigt die Scheidung der Seligen und der Verdammten. In der Mitte, also gerade unter der Mandorla, stehen drei riesenhafte Engel mit Spruchbändern, eine Gruppe von erhabenem, feierlichem Eindruck. Der Spruch des Mittelsten ist zerstört. Der Engel links zeigt die Worte: «Venite benedicti patris mei». Daran schließen sich die Auserwählten, Männer und Frauen aller Stände in den Trachten ihrer Zeit. Der Engel rechts hält die Worte: «Ite maledicti in ignem aeternum». Neben ihm stehen die Verdammten und blicken entsetzt nach unten. Dort ist in der letzten Schicht rechts die Hölle dargestellt. Beide Abtheilungen umsäumt ein Zickzackstreifen. Rechts unten sitzt gefesselt der Höllenriese. Hier ist er geflügelt. Dämonen reichen ihm aus einem Pfuhl Leiber der Verdammten, die er verschlingt. Unter einem Arm preßt er den zappelnden Judas. In einer anderen Gruppe werden Mann und Frau, durch

---

1) Die Kirche wurde 1075 geweiht. Das Gemälde stammt aus derselben Zeit. Vergleiche Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei, Ausgabe von Jordan, I. 55. Ferner die Photographie und Beschreibung bei Salazaro, Studii sui monumenti dell' Italia meridionale Bd. I. Ferner den Stich bei Heinrich W. Schulz, Denkmäler der Kunst in Unteritalien Taf. 71 und die Beschreibung Bd. II. 174.

2) Die Hände sind, wie Crowe und Cavalcaselle ausdrücklich hervorheben, echt.

3) Der Photographie zufolge scheint der rechts stehende Engel eine Kugel zu tragen, die dann als die Weltkugel Christi aufzufassen wäre, die der Engel hält, während Christus die Hände zum Segen und Fluch ausbreitet.

Schlangen verbunden, von einem tanzenden Teufel rückwärts in die Flammen gezerrt. Gegenüber, links, ist das Paradies. Die Seligen stehen, den Blick nach oben gewendet, mit betend gefalteten Händen. Zum Theil sind sie in das weiße Gewand gehüllt, das nach der Apokalypse sowohl den 24 Aeltesten als auch den Seligen überhaupt im Paradiese gegeben wird [1]). Im Hintergrunde pflücken Andere von Palmenbäumen Zweige ab, um sich mit dem Symbol des ewigen Lebens zu schmücken [2]). In diese unterste Schicht ragt in der Mitte die Kirchthür hinein, so daß dadurch eine wirkungsvolle Trennung zwischen Paradies und Hölle erreicht wird.

Bisher gleicht die Anordnung merkmürdig derjenigen des entsprechenden Blattes des Münchner Evangelistariums. Nun wäre ja allerdings ein selbständiges Entstehen der Composition diesseits wie jenseits der Alpen möglich. Daß der Maler von S. Angelo in Formis aber derjenige gewesen sein soll, welcher diese Erfindung gemacht hat, wird höchst unwahrscheinlich, wenn wir diejenige Stelle seines Bildes betrachten, die dasselbe namentlich von dem des Evangelistariums unterscheidet: Die Auferstehung der Todten. Ohne jedes Compositionsgefühl hat der italienische Maler die Auferstehungsscene hoch über dem Himmel und der Mandorla in die oberste Schicht des Bildes verlegt. Dieser Raum wird durch drei Fenster in vier einzelne Mauerpfeiler zerlegt. Auf jedem derselben stellt der Maler einen gewaltigen Engel mit der Posaune dar, und dicht unter jedem einzelnen Engel und verschwindend klein die nach dem Muster der altchristlichen Katakomben gezeichneten Graböffnungen, aus denen die Todten von der Seite heraussteigen. Das letztere Motiv ist zugleich vielleicht als Zeichen eines Künstlers zu betrachten, der die Katakombengräber vor Augen hatte und deren Form als ein alterthümelndes Moment in sein Gemälde hinein trug. Dieser Umstand, verbunden mit der Thatsache, daß das Gemälde trotz seines ausgesprochen byzantinischen Stylcharakters einer Composition folgt, die schon mindestens 50 Jahre früher in einem Codex Heinrich's II. auftrat, macht es schon hier höchst wahrscheinlich, daß von einem besonderen für die byzantinische Kunst zwingenden Kanon in der Darstellung des Weltgerichts nicht die Rede sein kann.

Die Gesammtwirkung des Bildes ist eine durchaus düstere, die noch verstärkt wird, wenn man an Stelle des in neuerer Zeit stark übermalten

---

1) Offenb. 3, 4—5, ferner 4, 4, ferner 6, 11, ferner 7, 9.
2) Offenb. 7, 9.

Chriſtus den von den Malern dieſes Bildes in der Altarniſche dargeſtellten Chriſtus geſetzt denkt. Durch Uebertreibung des Schmerzes in den Geſichtszügen der Verdammten konnte es der Maler leicht erreichen, ſeiner Zeit das Schreckliche des Gerichts vor Augen zu führen. Doch ſeine Darſtellung des Paradieſes hält jener Hölle nicht das Gleichgewicht, welches das religiöſe Bewußtſein zu allen Zeiten verlangte. In den Zügen dieſer Auserwählten lieſt der Beſchauer nichts von Hoffnung und Glück. Einen ſolchen Ausdruck wiederzugeben, war der Maler nicht im Stande. Denjenigen ſeiner Zeitgenoſſen, deren Hauptquelle kirchlicher Erkenntniß dieſe Gemälde waren, mußten dieſelben eine ſchreckliche Vorſtellung von dem Walten Chriſti geben. Das Bedürfniß des Mittelalters, ſich von jenem Chriſtus zur Maria zu wenden, findet den frühen Weltgerichtsbildern gegenüber ſeine natürlichſte Erklärung.

Andere ſüditalieniſche Weltgerichtsbilder, die Wandgemälde zu Foſſa[1]) bei Aquila und zu Moſkufo[2]) in den Abruzzen, von denen noch keine eingehenderen Beſchreibungen vorliegen, konnten hier nicht in den Kreis der Betrachtung gezogen werden.

Daß auch von einem abendländiſchen Typus der Weltgerichtsdarſtellung in dieſer Zeit nicht geredet werden darf, zeigt namentlich das aus Walroß geſchnitzte Crucifix der Gunhilde im Muſeum zu Copenhagen. Das Werk ſtammt nachweislich aus dem Ende des 11. Jahrhunderts[3]). Die in fünf getrennten Abtheilungen gegebene Darſtellung bedeckt die Rückſeite des Kreuzes. In der auf dem Treffpunkt der Balken des Kreuzes dargeſtellten Mittelgruppe thront im kreisförmigen Nimbus Chriſtus auf dem Regenbogen mit gleichmäßig ausgebreiteten Händen. Auf ſeinem Schoße liegt das Evangelium. Die Wundenmale an Händen und Füßen, ſowie an der entblößten rechten Seite, ſind beſonders hervorgehoben. Außerdem in dem Nimbus: «videte manus meas et pedes meos dic̄ dn̄s.» Am Rande des Nimbus in vier Lunetten je ein Engel, von denen die beiden, welche zur Seite Chriſti ſchweben, Spruchbänder mit den Worten der Verheißung und Verdammniß halten. Daran ſchließen ſich links am Ende des Querbalkens in einem Rund ſechs Auserwählte, ebenſo rechts ſechs Verdammte. Paradies und Hölle bedecken die beiden Enden des Hauptbalkens. Oben in dem Paradieſe ſitzt Abraham mit dem Lazarus

---

1) Heinrich W. Schulz, Denkmäler der Kunſt in Unteritalien p. 78.

2) Salazaro, studi sui monumenti d'Italia Meridionale p. 50.

3) Siehe die Abbildung bei Weſtwood: A descriptive Catalogue of fictile Ivories in the South Kensington Museum. London 1876. Seite 152.

im Schoße. Daneben harren vier andere Auferſtandene. In Abraham's Hand ein nach unten gehendes Spruchband: «fili recordare q̄uia recepisti bona ī vita tua». An dem unteren Ende des Hauptbalkens iſt dementſprechend die Hölle dargeſtellt. Satan hält auf ſeinem Schoße den reichen Mann, welcher mit der einen Hand auf die Zunge deutet. Mit der anderen Hand hält er ein nach oben gerichtetes Spruchband mit den Worten: «pāt habraham miserere mei mitte lazar̄ ut tinguat extremum digiti sui ī aquā ut refrig̅». Alſo auch hier, wie in dem Evangeliarium Otto's II. zu Gotha, die Verbindung mit demſelben Gleichniß. Die beſondere Bedeutung dieſes Crucifixes für die Geſchichte der Weltgerichtsdarſtellungen liegt darin, daß es zeigt, mit welcher Freiheit der Künſtler die Gruppirung des Stoffes ganz den beſonderen Bedingungen der auszuſchmückenden Fläche anbequemen durfte. Sodann aber iſt zu beachten, daß in dem Geſtus der Hände lediglich die Schauſtellung der Wundenmale, nicht aber die Scheidung in Auserwählte und Verdammte als beſtimmender Gedanke auftritt. Schon hier ſind die Hände durch eine leichte Krümmung des Armes nach oben gehalten, ein Geſtus, der ſpäter dann immer mehr verſtärkt wird, indem Chriſtus die Ellbogen an den Körper heranzieht, ſo daß die Unterarme mit den Händen faſt ſenkrecht nach oben gerichtet ſind. Dieſer Typus läßt ſich bis ins 16. Jahrhundert hinein neben dem die Seelen ſcheidenden oder neben dem die Strafe und den Lohn vertheilenden Weltrichter dieſſeits wie jenſeits der Alpen überall nachweiſen.

Eine beſondere Stellung unter allen erhaltenen Weltgerichtsbildern nimmt das große Moſaik in der Cathedrale von Torcello ein. Dasſelbe iſt von unzweifelhaft byzantiniſchem Styl. Zudem paſſen auf dasſelbe, trotz mancher Abweichungen, wie auf kein Anderes der erhaltenen Denkmäler die Vorſchriften des Malerbuches vom Berge Athos. Sodann iſt es auch das Inhaltreichſte aller erhaltenen byzantiniſchen Beiſpiele. Zwiſchenglieder, welche das Moſaik mit den Darſtellungen der frühbyzantiniſchen Kunſt, wie wir ſie in den Cosmashandſchriften kennen lernten, ſind bis jetzt nicht bekannt. Einen Vorläufer desſelben dürfen wir indeſſen in der ſchon von Didron berückſichtigten Beſchreibung eines byzantiniſchen Kirchengemäldes durch Johannes Damascenus erblicken († 780). In demſelben ſitzt Chriſtus auf dem Thron, daneben Engel. Vom Thron aus geht ein Feuerſtrom nach rechts zur Hölle hinab. Links davon befinden ſich die Auserwählten im Paradieſe. Im Gegenſatz zu den Miniaturen der Cosmashandſchriften iſt alſo hier die Vertheilung von Lohn und Strafe auf die dem Gleichniß von den Schafen und Böcken

entfprechenden Seiten vertheilt. Sodann aber ift hier zu beachten der Feuerftrom, der nach der Befchreibung Daniel's von dem Stuhle des Weltrichters ausgeht. Alfo ähnlich wie in der oben betrachteten byzantinifchen Miniatur des barberinifchen Pfalters. Ein ebenfo frühes Auftreten diefes Motives ift in der abendländifchen Kunft nirgends nachzuweifen, dasfelbe darf daher unbedenklich als Eigenthum der byzantinifchen Kunft betrachtet werden.

Ein zweites byzantinifches Beifpiel befindet fich in dem, dem elften Jahrhundert zugefchriebenen Evangeliarium der Parifer Bibliothek 4^b Nr. 74. Nach Rohault de Fleury, dem wir die Erwähnung der Miniatur verdanken, bildet den Mittelpunkt der Thron mit den Leidenswerkzeugen. In der Auferftehungsfcene geben Erde, Meer und Seeungethüme ihre Beute dem Leben zurück. In einer anderen Scene faltet ein Engel eine Rolle zufammen, auf welcher der Himmel mit Sonne, Mond und Sternen dargeftellt ift. Wir werden auf die hier hervorgehobenen Momente fofort zurückkommen.

Das Mofaik zu Torcello fällt in das 12. Jahrhundert [1]). Dasfelbe befindet fich, wie das Wandgemälde zu S. Angelo in Formis gegenüber dem Hauptaltar an der Eingangswand. Für die Beurtheilung der Compofition ift vor Allem die Thatfache von einfchneidender Bedeutung, daß das Weltgericht hier nicht als felbftändige Darftellung auftritt, fondern daß es mit der Höllenfahrt Chrifti zu einem gemeinfamen Bilde verbunden ift. Die beiden, das jenfeitige Leben der Menfchheit entfcheidenden Kataftrophen find alfo zufammengefaßt. Oben wird das Schickfal der Menfchheit vor Chrifti Tode endgültig entfchieden, und unten das Loos aller nachfolgenden Gefchlechter. Die Linie, welche den Limbus von dem Weltgericht abgrenzt, ift kaum mehr hervorgehoben als die Linien, welche die einzelnen Scenen des Weltgerichts untereinander trennen. Daß die Höllenfahrt dem Künftler oder feinem Auftraggeber das Wichtigfte war, zeigt fchon allein der coloffale Maßftab ihrer Figuren. Chriftus ift hier mehr als doppelt fo groß wie im Weltgericht. Das optifche Gefetz, daß fich die Gegenftände, je höher fie gemalt find, defto mehr für das Auge des unten ftehenden Befchauers verkürzen, kann für den alten Künftler wohl nicht als beftimmender Grund hierfür angenommen werden. Die vorliegende Unterfuchung ftützt fich zudem auf Naya's Photographie, welche die oberen Figuren fchon in entfprechender Verkürzung darftellt,

1) Siehe namentlich Schnaafe, II. Auflage, bearbeitet von Dobbert. Bd. IV. 708, fowie Crowe und Cavalcafelle, Ausgabe von Jordan Bd. V. 17.

wenn ſie, wie faſt allgemein üblich, vom Kirchenpflaſter aus aufgenommen iſt [1]). Sodann iſt zu beachten, daß Chriſtus im Limbus hoch aufgerichtet mit dem Kreuz in der Hand gerade in der Mitte über der Thür ſteht. Wollte man den Weltrichter auch nur dem ebenbürtig geſtalten, ſo hätte man nur eine ungeſchickte Wiederholung des Effekts erreicht, welche die Wirkung beider Geſtalten abſchwächen mußte. Daher vielleicht der winzig kleine Maßſtab für den Weltrichter, deſſen Zurücktreten hinter alles Uebrige das Bild von vorn herein von den bisher betrachteten Kirchengemälden unterſcheidet.

Die Darſtellung des Weltgerichts iſt in vier horizontale Streifen gegliedert. Den Oberſten füllt das Tribunal. In der Mitte ſitzt Chriſtus in der Mandorla auf dem doppelten Regenbogen. Er iſt weſentlich kleiner als alle übrigen Geſtalten, welche den Himmel rings um ihn erfüllen. Seine geöffneten Hände ſind gleichmäßig ſchräg zur Seite herabgeſtreckt. Auch die Nägelmale ſind ſichtbar. Beſondere Beachtung verlangen unter der Glorie zwei flammende Räder, zwiſchen denen ein Feuerſtrom von der Glorie nach rechts zur Hölle hinabgeht. Die Anſchauung geht auf Daniel 7, 9—10 zurück, wo es in der Schilderung des Gerichts von dem Herrn heißt: «*Sein Stuhl war eitel Feuerflammen, und desſelbigen Räder brannten mit Feuer, und von demſelben ging aus ein langer feuriger Strahl.*»

Neben den Rädern ſteht je ein Cherub mit den evangeliſchen Symbolen. Auch die Räder und die Cherubim treten im Maßſtabe gegen alles Uebrige zurück.

Oben neben der Glorie ſtehen Maria und Johannes der Täufer. Eine Bibelſtelle läßt ſich für dieſe beſondere Bevorzugung nicht anführen. Wie die übrigen Heiligen nach 1. Corinther 6, 2 dem Weltgericht beiwohnen, ſo auch Maria und der Täufer. Das Wahrſcheinlichſte iſt, daß ein beſonders verbreiteter Hymnus ſie an dieſen Platz geſtellt hatte. Die byzantiniſche Kunſt beſchreitet hiermit übrigens keinen beſonderen Weg. Auch in abendländiſchen Darſtellungen wird ſchon um dieſe Zeit Maria und dem Täufer derſelbe Platz zugewieſen. (Siehe unten Seite 61 ff.)

Den Raum zu beiden Seiten füllen die Apoſtel faſt wie in Angelo in Formis und in Oberzell. Den Hintergrund füllt eine Schaar dichtgedrängter Engel. In der zweiten Schicht ſteht in der Mitte ein Thron mit dem Kreuz und den Leidenswerkzeugen, ſowie dem Buche der Lebendigen [2]). Neben dem Kreuz zwei Cherubim. Neben dem Altar zwei

1) Naja's Photographie auch bei Jeſſen a. a. O.

2) Abbildung dieſer Gruppe bei Paul Durand: Etude sur l'Etimasia. Ver-

Engel, die mit der Hand auf denfelben deuten, fo daß das Auge des Befchauers noch befonders darauf hingelenkt wird. Vor dem Altar knien Adam und Eva [1]). Neben diefer Mittelgruppe hält rechts ein Engel einen gewundenen Streifen, auf dem Sterne den Himmel bezeichnen. Schon Jefaias fagt in feiner Schilderung des Gerichts und der Vernichtung alles Beftehenden, die dem Gericht vorangeht: «*Und der Himmel wird eingewickelt werden wie ein Brief*» [2]). Die Apokalypfe wiederholt nur das Bild [3]). Den Abfchluß diefer Schicht bildet auf jeder Seite eine Auferftehungsfcene. In jeder derfelben blafen zwei Engel die Pofaune, daneben geben Raubthiere wieder von fich, was fie von Menfchen und menfchlichen Gliedmaßen verfchlungen haben. Rechts find es die Ungeheuer des Meeres; in ihrer Mitte auf einem Seedrachen als Perfonification des Meeres eine gewaltige Frau mit dem Füllhorn. In der entfprechenden Scene links find es vierfüßige Raubthiere, auch ein Adler. Hinter denfelben vier in Leichentücher gewickelte Todte. Zwei von ihnen ftrecken die Hände empor. Sie werden alfo ebenfalls ins Leben zurückgerufen. Der apokalyptifchen Auferftehungsfcene entlehnt der Künftler alfo nur die Einführung des Meeres. Die Allegorien des Todes und der Hölle läßt er fallen. Die Schilderung der Thiere ift ganz unabhängig davon. Das Wahrfcheinliche ift auch hier, daß diefer Gedanke auf einen Kirchenfchriftfteller zurückzuführen ift. In dem Capitel: Ephraem's Schilderung des Weltgerichts (Seite 64 ff.) wird davon weiter die Rede fein.

Wir kommen zur dritten Schicht. Die Mittelgruppe zeigt die Seelenwägung. Die Compofition ift unfrei, da an diefer Stelle die Thürlunette mit einem Marienbilde in die Darftellung hineinragt. Die Compofition mußte fich daher den beiden über der Lunette gebildeten Zwickeln anfchließen. Daher auch das Schweben der der Bogenlinie folgenden Geftalten: Auf der linken Seite Michael mit der Wage. Auf der Anderen zwei fatyrköpfige Teufel, welche die eine Schale mit Stangen herabzuftoßen fuchen. Der Vordere trägt einen Beutel in der Hand. Vielleicht das unrechtmäßig erworbene Gut des Sünders, welches hier in die Wagfchale geworfen werden foll. Neben diefer Scene ftehen links die Auserwählten, wie in Angelo in Formis mit erhobenen Händen betend nach oben

---

gleiche über die Bedeutung der Etimafia den Artikel in Kraus, Realencyclopädie der chriftlichen Alterthümer I. 432.

1) Adam und Eva war ja auch fchon in dem oben erwähnten byzantinifchen Pfalter No. 752 der Vaticanifchen Bibliothek in der Darftellung des Weltgerichts eingeführt. Siehe Kondakoff, a. a. O. p. 130.

2) Jefaias 34, 4. 3) Offenb. 6, 14.

blickend. Auch hier sämmtlich in den Trachten ihrer Zeit, doch zu vier Gruppen geordnet, welche den Unterschied des Standes bis ins Jenseits fortgepflanzt erscheinen lassen. Die darunter liegende Abtheilung der vierten Schicht giebt das Paradies: fast in der Mitte die Thür. In derselben ein Cherub, fast wie in der Wiener Genesis. Rechts Petrus, dahinter ein Engel. Beide deuten mit einladender Handbewegung auf die Thür. Links von derselben steht der gute Schächer [1]) nackend mit einem hohen Kreuze. Daneben links eine betende Heilige. Den Abschluß nach dieser Seite bildet Abraham, eine Seele auf seinem Schooße haltend [2]). Andere Seelen drängen sich zu seinen Füßen an ihn heran, um ebenfalls auf den Schooß gehoben zu werden.

Auf der anderen Seite der Seelenwage, also rechts, zeigen die beiden übereinander liegenden Abtheilungen der dritten und vierten Schicht die Hölle. Beide von dem Feuerstrahl, der von Christus ausgeht, umflossen. In dem oberen dieser Felder halten links zwei Engel mit ihren Lanzen die aus den Flammen hervorschauenden Verdammten nieder. Rechts sitzt auf gewaltigen Schlangen Hades oder Lucifer, wie Abraham mit einer Seele auf seinem Schooße. Der Anblick des Originals würde darüber entscheiden, ob es der reiche Mann aus dem Gleichniß ist, der zu Lazarus hinüberblickt, damit ihm dieser die lechzende Zunge kühle. Abendländische Höllenbilder schildern ihn gern so. In der Regel wird der reiche Mann durch die herausgestreckte Zunge noch besonders hervorgehoben. In dem Felde darunter werden ebenfalls Sünder gemartert, besonders kenntlich sind Solche, die an den Händen nagen, und ein nacktes Paar in den Flammen. Ganz unten endlich, rechts, dicht gedrängte Männerköpfe, an denen namentlich große Ohrgehänge auffallen. Daneben links ein Haufen Schädel, aus deren Augenhöhlen sich Schlangen hervorringeln. Unzweifelhaft also in diesen beiden letzten Gruppen eine Gegenüberstellung von Leben und Tod, wie sie das Mittelalter namentlich in der Darstellung der drei Lebenden und der drei Todten oft variirt hat. Die Ohrgehänge, ein orientalisches Motiv, das in dem lebhaften Hafen von Torcello wohl bekannt sein konnte, mochten noch besonders zur Charakterisirung der der Hölle verfallenen Heiden hinzugefügt sein.

Bevor wir von dem Gemälde in Torcello auf einen byzantinischen Typus überhaupt schließen, müssen wir Umschau über die gleichzeitigen byzantinischen Weltgerichtsbilder halten. Die Abbildung der etwa gleichzeitig ausgeführten Composition in der Cathedrale von Murano, abge-

1) Lucas 23, 43.
2) Lucas 16, 22.



bildet in Lord Lindſay's Chriſtian art, vol. I. p. 129 war dem Verfaſſer unzugänglich.

Weiter ausgeführt erſcheint die allegoriſirende Ausdrucksweiſe in den Gemälden der griechiſchen Klöſter.

Außen an der Nordwand der Kirche des Kloſters Vatopedi auf dem Berge Athos iſt das jüngſte Gericht in ähnlicher Anordnung wie in Torcello dargeſtellt [1]). Das Feld, auf dem die Auferſtehung gegeben iſt, zeigt die Erde und das Meer als Frauen. Die Erſtere, die Erde, ſitzt auf einem Thron, den zwei Löwen und zwei Adler bilden. In der rechten Hand trägt ſie Blumen, in der Linken eine Schlange. Die Zweite, das Meer, wird von zwei wunderlichen Seethieren über den Fluthen getragen. In der rechten Hand trägt ſie ein Schiff, das die Fluthen verſchlungen hatten, in der Linken einen Menſchen, der ihr zum Opfer gefallen war. Sodann knüpft der Maler an die Worte der Schilderung der Auferſtehung bei dem Propheten Heſekiel an und ſtellt die Winde ganz in der Weiſe der Antike durch vier geflügelte Köpfe dar, die in alle Richtungen hinausblaſen.

Da Didron indeſſen das Gemälde nicht datirt hat, ſo ſind auch hier ſichere Folgerungen ausgeſchloſſen.

Neuen Aufſchluß verſchafft uns indeſſen eine echt byzantiniſche Miniatur aus der Handſchriftenſammlung des Herzogs von Hamilton im Berliner Kupferſtichcabinet. Die Miniatur befindet ſich in einem griechiſch und lateiniſch geſchriebenen Pſalterium [2]), deſſen Ausmalung im 13. Jahrhundert in Byzanz oder von einem byzantiniſchen Schreiber erfolgte. (Siehe Taf. I.) Unter den Randbildern des Buches erſcheint ſchon räumlich als das Bedeutendſte das jüngſte Gericht. Dasſelbe bedeckt den ganzen unteren Rand zweier aneinander gehefteter Blätter. Dieſer Rand iſt, wie das ganze Buch, ſtark beſchnitten, doch läßt ſich mit genügender Sicherheit auf das Ganze ſchließen. Für die Compoſition war erſtens der langgeſtreckte Rand des Buches beſtimmend, zweitens der Umſtand, daß die geometriſche Mittellinie, alſo die Stelle, an der die beiden Pergamente aneinander geheftet ſind, als zur Malerei ungeeignet, nicht zum Ausgangspunkt der Compoſition genommen werden konnte. Der Miniator mußte alſo von der geheiligten Tradition abweichen, den Heiland in der Mittelaxe darzuſtellen. Er bringt ihn daher neben die-

1) Beſchreibung bei Didron, Manuel p. 266.

2) No. 9 der von Seidlitz'ſchen Beſchreibung der Handſchriftenſammlung Repertorium für Kunſtwiſſenſchaft 1883. Die Darſtellung befindet ſich auf Blatt 110^b und 111^a des Manuſcripts als Illuſtration zu Pſalm 50, 4 und 6.



felbe auf das linke Blatt. Die hergebrachte Symmetrie ift alfo aufgehoben und auf der rechten Seite ein Mehr an Raum entftanden, das der Miniator nach eigenem Willen ausfüllen konnte. Im Uebrigen ift die Anordnung folgendermaßen. Chriftus, ohne Mandorla, fitzt auf dem Throne, er hält das Buch des Gerichts in der Linken, die Rechte feierlich erhoben. Alfo durchaus anders als in Torcello, wo Chriftus mit gleichmäßig ausgebreiteten Händen auf dem doppelten Regenbogen in der Mandorla dargeftellt war. Hinter ihm fteht eine Schaar von Engeln. Vorn, links und rechts, Maria und Johannes der Täufer. Weiterhin je ein fechsflügliger Cherub. Daneben folgen an jeder Seite fechs Apoftel. Weiterhin links die Verfammlung der Auserwählten, in eine Gruppe zufammengefaßt und in den Trachten der Zeit, ruhig nebeneinander ftehend. Die Partie rechts ftellt die Hölle dar, welche von dem Flammenftrom[1]), der von dem Thron ausgeht, umfchloffen wird. In der Mitte der Hölle erkennt man deutlich den Höllenriefen mit einem Opfer in feinem Schooße und zehn aus den Flammen hervorblickende Verdammte. Unter denfelben namentlich das fchmerzverzerrte Geficht eines Königs mit der Krone auf dem Haupte. Oben über der Hölle fteht neben den Apofteln ein Engel mit einer entfalteten blauen Rolle, dem entweichenden Himmel. Weiterhin rechts folgt die Seelenwägung. Die Wage hängt in der Luft. Ein Engel fteht neben der Schale des nach unten finkenden Auserwählten. In der anderen Schale, an der zwei Teufel zerren, ift das Symbol feiner Schuld liegend zu denken. In der Scene daneben folgt die Auferftehung. Von oben herab bläft ein Engel die Pofaune, und unten geben links auf dem Lande und rechts im Meere die Thiere wieder von fich, was fie von menfchlichen Gliedmaßen verfchlungen hatten. Die Farben der Miniatur find grade an diefer Stelle fehr verblaßt, doch läßt fich namentlich in der Darftellung des Meeres deutlich erkennen, wie aus dem Rachen der Thiere menfchliche Hände und Füße zum Vorfchein kommen. Dicht unter diefer Scene ift das Pergament befchnitten. Daß fich hier und an der gegenüberliegenden Seite noch befondere Scenen befunden haben follten, ift kaum anzunehmen. Wohl aber unterhalb des Throns. Dort ift deutlich ein Kreuz am unteren Rande zu erkennen. Daß hier der Thron mit ferneren Leidenswerkzeugen verloren gegangen ift, kann keinem Zweifel unterliegen. Das winzige Kreuz wäre ohne den Thron an diefer Stelle viel zu verloren erfchienen. Eine derartige Ungefchicklichkeit darf dem vortrefflichen Künftler nicht zugemuthet werden.

---

1) Der Flammenftrom ift zum Theil abgefchnitten.

Verglichen mit dem Bilde von Torcello und der byzantinifchen Miniatur des Parifer Pfalters aus dem 11. Jahrhundert, ergeben fich nun fofort folgende Vergleichungspunkte: Der kleine Maßftab Chrifti, der Engel mit dem entweichenden Himmel, die Raubthiere auf der Erde und im Meere, ferner wenigftens wahrfcheinlich der Thron mit dem Kreuz und zum Schluß der Flammenftrom. Als Unterfchied muß aber hier hervorgehoben werden: Chriftus fitzt fegnend und mit dem Buche auf dem Thron, die Mandorla fehlt, ebenfo die Räder; fodann ift ganz felbftändig entwickelt die Scene mit der Seelenwage. Auch die Cherubim find anders geftaltet. Es ergiebt fich alfo aus unferen Quellen innerhalb der byzantinifchen Kunft eine fo große Mannigfaltigkeit in Aeußerlichkeiten, daß von einem «byzantinifchen Schema», welches fich auf Anordnung des Thrones, die Mandorla und andere Einzelheiten bezieht, für diefe Periode nicht die Rede fein kann[1]. Das Wahrfcheinliche ift auch hier, wie im Abendlande, daß die Kunft innerhalb des ihr geläufigen Kreifes von Darftellungsmitteln frei wählen konnte. Wie weit aus der Uebereinftimmung verfchiedener Punkte auf einen griechifchen Kanon gefchloffen werden kann, läßt fich auf Grund der wenigen bekannten Beifpiele nicht mit Sicherheit entfcheiden. Zu welchen Refultaten hier eilige Schlüffe führen, zeigt die Behauptung: «*Da die Seelenwägung fowohl bei Herrad von Landsperg, als im Malerbuche fehlt, gehört fie nicht zum griechifchen Kanon*[2].» Wenn die Motive einer byzantinifchen Darftellungsweife des jüngften Gerichts um fich greifende Kraft im Abendlande befaßen, fo fcheint es natürlich, daß fie ihre Spuren zunächft dort hinterlaffen mußten, wo wir das Hauptdenkmal der in Frage kommenden byzantinifchen Kunftwerke gefunden haben: nämlich in Italien.

Die fpäter zu betrachtende italienifche Sculptur geht ihre befonderen Wege. Hier muß diefelbe in den II. Theil der Abhandlung verwiefen werden.

Aus der Wandmalerei des 13. Jahrhunderts liegt vornehmlich die Erwähnung dreier Weltgerichtsbilder vor:

Eins im Klofter Donna Regina zu Neapel, das Andere in S. Maria zu Toscanella und ein Drittes im Baptifterium zu Florenz. Das Letztere ift vielleicht noch etwas fpäter zu datiren, gehört aber feiner Kunftweife nach noch völlig in das Trecento.

---

1) Vergleiche auch das dem 12. Jahrh. angehörende griechifche Reliquiar des Stuttgarter Mufeums. Siehe Heideloff, Die Kunft des Mittelalters in Schwaben. Stuttgart 1855. Seite 33. Dort fitzt Chriftus auf dem Regenbogen in der Mandorla. Daneben vier Seraphim, unten das Paradies mit den Seligen.

2) Jeffen a. a. O. Seite 17.



Das Bild in dem Klofter der Donna Regina zu Neapel bietet nach Salazaros'[1]) Befchreibung mehrere Vergleichungspunkte dar. Auch dort der Thron mit dem Kreuz und der Engel mit dem entweichenden Himmel. Doch geftatten die unficheren Nachrichten keinerlei fichere Schlüffe.

Durchaus felbftändig bildet indeffen die italienifche Kunft die Compofition auf dem Triumphbogen der Kirche von S. Maria zu Toscanella[2]). Die Compofition ift unfrei und ganz durch die der Triumphbogenform eigenthümliche architektonifche Begrenzung bedingt. Gerade darin aber erkennen wir den Antrieb zu einer felbftändigeren Geftaltung. Die Anordnung ift folgende: Oben wird Chriftus in der Mandorla von Engeln getragen[3]). Die Unteren derfelben blafen die Pofaune. Andere fchweben zu beiden Seiten in dem giebelförmig abgefchloffenen Raume darüber. Unterhalb Chrifti fitzen in einer Reihe die Apoftel. Noch tiefer in der Mitte des Bildes find Speer und Lanze als Leidenswerkzeuge auf einem Felfen dargeftellt, in ihrer Mitte das hohe Kreuz. Darunter fchneidet der Triumphbogen in das Gemälde hinein. Auf der linken Seite ftehen in fünf Reihen die Seligen. Der Mandorla zunächft Maria mit der heiligen Anna. In dem Dreieck darunter folgt die Auferftehung. Rechts flammt die Hölle bis an die Mandorla heran. Ganz unten in dem Dreieck fitzt die coloffale Geftalt Lucifer's von zahllofen kleinen Verdammten umgeben.

Das letzte große Beifpiel diefer älteren Richtung der italienifchen Kunft bilden die Mofaiken des Andrea Tafi[4]) im Baptifterium zu Florenz. Die auf das jüngfte Gericht bezüglichen Compofitionen zeigen vor Allem die coloffale[5]) Geftalt Chrifti auf dem Regenbogen. In feinen Handbewegungen ift wie zu St. Angelo in Formis Bewillkommnung und Abwehr ausgedrückt. Darunter folgt die Auferftehung der Todten; daneben find in übereinander liegenden Streifen dargeftellt: oben die Engel

---

1) Salazaro, Studii sui monumenti etc. I. p. 10.

2) Eine fichere Datirung war unmöglich. Das Gemälde mag um 1300 entftanden fein. Abb. bei Gailhabaud, Denkmäler der Baukunft u. f. w. Deutfche Ausgabe von Kugler und Burkhardt. Bd. II.

3) Der Abbildung zufolge hält Chriftus die linke Hand auf dem Schoofs, die rechte bewillkommnend zur Seite herabgeftreckt. Die Abbildung fcheint hier indeffen unzuverläffig.

4) Geftorben nach 1320.

5) Jeffen hebt an diefer Stelle hervor, dafs das Bild „*in byzantinifchem Geift den Weltenrichter in coloffaler Geftalt*“ zeige. Gerade die byzantinifchen Beifpiele in Torcello und in dem Hamilton-Pfalter zeigten denfelben in kleinem Mafsftabe.



mit der Posaune, darunter die Apostel und zum Schluß Paradies und Hölle. In der Letzteren sitzt Lucifer[1]) auf Leichen. Schlangen ringeln sich aus seinen Ohren.

Das stark restaurirte Mosaik zeigt den tiefen Verfall der italienischen Malerei des 13. Jahrhunderts. Mit der Gestalt seines Christus bildet es indessen den Uebergang von der starren Ruhe der älteren Kunst zu einer individuelleren Auffassung des Weltrichters, die nachmals einer ganzen Reihe von italienischen Bildern des jüngsten Gerichts ihr charakteristisches Gepräge giebt: Zunächst in Pisa, dann bei Fiesole und Michelangelo.

Ganz anderen Kunsttraditionen, als die bisher betrachteten Beispiele, folgt die Himmel- und Hölle-Darstellung in dem Fußbodenmosaik der Cathedrale zu Otranto aus der Mitte des 12. Jahrhunderts. Die Composition bildet ein oblonges Feld, das in der Mitte durch einen phantastischen Baum, der bei einem vierbeinigen Ungeheuer steht, in zwei lange Streifen getheilt ist. Den Linken nimmt das Paradies, den Rechten die Hölle ein. Im unteren Theil des Paradieses stehen räthselhafte Thiere, wohl symbolische Gestalten des Bösen. Sie scheinen emporsteigen zu wollen, doch vergebens. Darüber breiten sich die Zweige eines Baumes aus, an denen zwei Selige emporklimmen. Darüber sitzen nebeneinander auf Stühlen Abraham, Isaak und Jacob und halten Seelen in ihrem Schooße. Auf der anderen Seite ist unten der Eingang in die Hölle gedacht. Dort steht ein Dämon mit der Keule. Darüber ist ein Verdammter aufgehangen. Daneben steht ein klein gezeichneter, nackter Engel mit der Seelenwage. Darüber lagert ein Ungeheuer. Dann folgen mehrere von Schlangen und Dämonen geplagte Verdammte. Ganz oben sitzt, von Schlangen gefesselt, Lucifer, ein Riese, aus dessen Mund Flammen hervorsprühen. Das Bild steht mit seiner barbarisirten Auffassung der Antike in seltsamem Contraste zu den älteren Denkmälern des jüngsten Gerichts in Unteritalien. Man vergleiche nur diesen amorettenhaften Michael mit der feierlichen Engelgruppe zu S. Angelo in Formis. Einen Rückschlag auf die Entwicklung der Gemälde des jüngsten Gerichts hat indessen diese Kunstweise niemals ausgeübt.

In den Ländern diesseits der Alpen muß für die Beispiele des 12. Jahrhunderts wiederum namentlich auf die Miniaturen zurückgegangen werden. Für diese aber ist es von erheblichem Einfluß, daß gerade jetzt mit besonderer Liebe die Apokalypse zum Gegenstande der künstlerischen Bearbeitung wird. Je dunkler der Stoff, um so feierlicher mußte er den

1) Nach Crowe und Cavalcaselle die Restauration eines der Gaddi.

Völkern erscheinen; und je weniger man davon begriff, desto mehr suchte man ihn durch poetische Bearbeitung und künstlerische Illustration dem Verständniß näher zu bringen. Diese Illustrationen lehnen sich meist direct an den Text und geben in getrennten Bildern, von denen oft jedes nur eine Scene enthält, in ihrer Weise eine Schilderung der letzten Dinge. Damit war für die Darstellung des jüngsten Gerichts das gefährliche Beispiel gegeben, die sonst auf einen Moment concentrirte Erscheinung in eine Reihe von aufeinander folgenden Vorgängen zu zerlegen, diese selbst aber auf getrennten Blättern zur Darstellung zu bringen.

Für die Entwicklung einer Gesammtcomposition lag hierin zunächst ein Rückschritt. Die großen Wandgemälde hatten ja allerdings die einzelnen Gruppen des jüngsten Gerichts nur in hart aneinander gesetzten Feldern gegeben. Doch durch die getrennten Theile zog sich schon zuweilen ein verbindender Gedanke, welcher sie nach irgend einem Gesichtspunkte an ihrer Stelle rechtfertigen konnte. Namentlich entsprach die Anordnung von Himmel und Erde, von Paradies und Hölle den geläufigen Vorstellungen. Die trennenden Linien brauchten dann nur noch durch formale Motive durchbrochen, die Gruppen künstlerisch in einander verarbeitet zu werden, um die Composition zu einem harmonischen Ganzen zu vollenden.

Das ausgedehnteste Beispiel für die Vertheilung der Scenen des jüngsten Gerichts auf mehrere Blätter des Manuscripts bietet der Hortus Deliciarum der Herrad von Landsperg. Der vorwiegend lehrhafte Zweck des Werkes beherrscht hier vollständig den Inhalt der Miniaturen. Grade im Gegensatze zur monumentalen kirchlichen Kunst, die ihren Stoff am Liebsten immer wieder so vorträgt, wie er den Gemeinden von Alters her vertraut war, hascht die Malerin hier nach Allem, was neu und fremd in ihrer Heimath war, und trägt es in ihre Miniaturen. Nur so läßt sich die Thatsache erklären, daß hier mit einem Male ums Jahr 1175 auf deutschem Boden Gedanken auftreten, die wir in demselben Jahrhundert grade nur in der byzantinischen Kunst erkannt hatten. Daß ein Experiment von so vorwiegend wissenschaftlicher Absicht — das Wort in mittelalterlichem Sinne genommen — ohne wesentliche Nachfolge in der kirchlichen Kunst geblieben ist, liegt in der Natur aller kirchlichen Kunst tief begründet.

Für unsere Kenntniß des Manuscripts ist es von der größten Wichtigkeit, daß neben der Engelhardt'schen Beschreibung [1]) jetzt die Durch-

1) Herrad von Landsperg, von Christian Moritz Engelhardt, 1818. pag. 49 ff. Abb. Taf. I. 3, II. 1—4, doch stets nur einzelne Gruppen.



zeichnungen nach den Miniaturen felbft herausgegeben werden[1]. Erft jetzt wird das großartige Werk in allem Gegenftändlichen feines Inhalts für die Ikonographie des Mittelalters vollkommen erforfcht werden können. Das jüngfte Gericht, das hier zunächft in Betracht kommt, nimmt mehrere Blätter des Buches in Anfpruch. Da die Reproductionen diefer Blätter indeffen noch nicht erfchienen find, fo bildet Engelhardt für die Anordnung die einzige Quelle. Seine treffende Befchreibung folgt daher mit einigen Kürzungen möglichft wörtlich[2]: Das Hauptblatt zeigt Chriftus auf einem Thron von Regenbogen gebildet in der Mitte des oberen Feldes[3]; darunter im zweiten Felde auf geflügelten Rädern Seraphim mit den vier Köpfen des Engels und der Thiere der Evangeliften und im dritten Felde, auch in der Mitte, das Kreuz und alle Marterinftrumente des Leidens Chrifti auf einem gepolfterten Thronfeffel von Engeln im Triumph gehalten. Vor dem Kreuz liegt aufgefchlagen das Buch der Gerechtigkeit[4]. Neben dem Kreuz knien links und rechts Adam und Eva. Im oberen Felde ftehen neben Chriftus Maria und Johannes; daneben und neben den Cherubim im Mittelfelde fitzen alle Apoftel auf einer Querbank, hinter jedem ift ein Engel. Auf der Seite der rechten Hand Chrifti ftehen im unteren Felde gruppenweife die Patriarchen, die Propheten, die Schüler des Herrn oder kleineren Apoftel; fie bilden den Anfang der Gruppen der Auserwählten, die auf der Seite zuvor zu fehen find. Auf einem befonderen Blatte wird Belzebub (hier braun gemalt), von Engeln an Händen und Füßen gefeffelt, hergeführt. Auf den Blättern vor dem Hauptblatte finden fich auf den nächften Seiten, im mittleren Felde der einen Seite, der Engel mit den Pofaunen; die Todten, die aus den Gräbern auferftehen; und im unteren Felde Raubthiere aller Art (vierfüßige, Vögel und Fifche), welche die Gliedmaßen derer, die fie einft gefreffen haben, von fich fpeien; daneben der Engel, der den Himmel und die Sterne als ein Pergament zufammenrollt. Auf der gegenüberftehenden Seite, im mittleren Felde, Himmel und Erde in Brand, und im untern, der neue Himmel mit Sonne, Mond und Sternen, in einer Sphäre, deren Mittelpunkt Chriftus' Antlitz bildet; daneben der neue Erd-

---

1) Hortus Deliciarum par l'Abeffe Herrade de Landsperg. Reproduction héliographique d'une série de miniatures, calquées sur l'original de ce manuscrit du douzième siècle. Strasbourg, Karl J. Trübner.

2) Pag. 49 a. a. O.

3) Aus einer fpäter folgenden Stelle fei hier gleich hinzugefügt: Vom Thron fprüht ein Feuerftrom herab, der die Verdammten abfondert.

4) Infchriftlich als „liber justitiae" bezeichnet.

kreis in jungem Grün mit Blumen überſäet. Die oberen Felder beider Seiten und einen Theil des mittleren Feldes nehmen die ferneren Gruppen der Auserwählten in folgender Ordnung ein: Die Märtyrer, die Päpſte, Biſchöfe und Klerifei, die Aebte und Mönche, die Einſiedler und Mitglieder ſtrengerer Orden, die Witwen, die Aebtiſſinnen und Nonnen, die Könige und Fürſten, Richter und ſämmtliche bußfertigen Weltleute beiderlei Geſchlechts. Auf den beiden vorſtehenden Seiten wallen die Auserwählten, die die Krone des Lebens erhielten, zwiſchen Palmen. Endlich auf dem vorderſten dieſer Blätter iſt das geſammte himmliſche Reich nach ſeiner endlichen Rangordnung, oben Chriſtus, auf dem Throne, darunter durch breite goldene Stangen in ebenſo viel Felder oder Reihen getheilt, die Bruſtbilder zuerſt der Jungfrauen, dann der Apoſtel, der Märtyrer, der Bekenner, alle bis hieher mit einem goldenen Nimbus um das Haupt; ferner die Propheten, die Patriarchen mit ſilbernem Nimbus, die Enthaltſamen mit rothem, die Verheiratheten mit grünem, zuletzt die Völker mit gelbem; immer iſt jedem der Seligen ein Engel beigegeben.

Von den Verdammten enthält das Hauptblatt nur unten rechts die falſchen Propheten, dann auf der folgenden Seite die falſchen Apoſtel, und ferner die falſchen Päpſte und Biſchöfe u. ſ. w., immer in abgeſonderten Gruppen, nach der nämlichen Ordnung, wie früher die Auserwählten; nur noch zuletzt die Andersgläubigen. Im unteren Felde werden endlich alle die Verdammten, ohne weitere Ordnung, Prieſter und Weltliche durcheinander, von Engeln mit Händen und Füßen und mit Gabeln in den hölliſchen Pfuhl getrieben, während ihnen die Flammen ſchon über den Häuptern zuſammenſchlagen. Ein Kornwucherer läßt ſich durch ſeinen Getreideſack erkennen. Die Hölle nimmt das nächſte Blatt ein. Ein Geklüfte, in deſſen Höhlungen Flammen ſprühen und Verdammte braten, bildet die Einfaſſung. Flammenmeere theilen das Innere in vier Felder. In dem Unterſten, im tiefſten Abgrund der Hölle, ſitzt Lucifer mit Ketten geſchloſſen, den Antichriſt im Schooße. Zunächſt bringt ein Teufel einen geldgierigen Mönch, deſſen Strafe ſogleich daneben erblickt wird; er liegt entkleidet auf dem Rücken, während ihm ein Teufel glühendes Gold in den Mund ſchüttet. Im zweiten Felde von unten ſind zwei Keſſel aufgehangen, in denen Verdammte geſotten werden. In dem Felde darüber wird dem Wucherer glühendes Geld in die Hand gegoſſen. Der Verleumder muß eine Kröte belecken; dem Auflauerer werden die Ohren gezwickt; eine Putznärrin ſcheinen Teufel zu ſchnüren; die Kindesmörderin muß ihr eigenes Kind aufzehren. Im oberſten Felde iſt ein Seil ſo durch zwei Oeffnungen des Geklüfts gezogen, daß es in der Mitte eine Schaukel

bildet, auf der ein grinfender Teufel fitzt; an den beiden Enden des Seils, die durch das Geklüfte auf den Seiten herabhangen, fchweben, das Gleichgewicht bildend, zwei Verdammte an Armen und Füßen gebunden, überdies wird jeder von einem Teufel an den Haaren feftgehalten. Weiter ift ein Verdammter bei den Füßen aufgehangen, von deffen Hals an einem Seile ein Block herabhängt, auf dem fich ebenfalls ein Teufel fchaukelt. Noch find hier Wollüftige, die von Schlangen umwunden und zerbiffen werden; ein Selbftmörder ift verdammt, fich ewig das Meffer in den Leib zu ftoßen.

Soweit Engelhardt. Die Uebereinftimmung der Darftellung mit einer Menge von Gedanken des Mofaiks zu Torcello ift augenfcheinlich. Die Vergleichungspunkte werden noch durch andere Stellen des Manuscripts vermehrt. So durch Tracht und Attribute der Engel [1]), die Paradiefespforte mit dem Cherub [2]), ferner Abraham mit den Auserwählten im Schooße [3]). Manches, wie die Perfonification des Meeres und die Seelenwägung, ift weggelaffen. Vieles Andere tritt uns indeffen hier zum erften Male entgegen. Vielleicht find uns auch hier nur die Quellen unbekannt. Wie dem aber auch fein möge: das gelehrte Werk der Herrad fteht allein und bleibt in den meiften Motiven, die aus der Tradition der Kunft diesfeits der Alpen herausfallen, ohne wefentliche Nachfolge. Lange in der abendländifchen Kunft heimifch bleibt indeffen der Flammenftrom, der von Chriftus ausgeht. Diefer aber wiederum nicht immer, wie es denn eine bindende Tradition von folcher Ausfchließlichkeit für die Gemälde des jüngften Gerichts niemals gegeben hat.

Ein prüfender Blick auf die ferneren Miniaturen des 12. Jahrhunderts wird dies beftätigen. Zunächft drei deutfche Beifpiele. Das erfte befindet fich auf einer vollen Seite eines Pfalteriums des Landgrafen Hermann von Thüringen (1193—1216), aufbewahrt in der königlichen Bibliothek zu Stuttgart. Das Blatt wird durch einen breiten wagerechten Streifen, auf dem das für das fpäte Mittelalter typifche Wolkenmufter aufgemalt ift, in zwei Hälften zerlegt. In der Oberen fitzt Chriftus auf dem ungepolfterten Thron ohne Mandorla. Seine Nägelmale find fichtbar. Er hält die Rechte bewillkommnend nach oben, die Linke abwehrend herabgeftreckt. Aus feinem Munde geht nach rechts oben ein Schwert, die Spitze dem Munde zugewendet. Neben dem Thron fteht links Maria, rechts der Täufer; charakteriftifch für diefen das wie auch

1) Siehe die angeführte Strafsburger Publication Lief. 1, pl. I.
2) Dafelbft pl. VIII.
3) Engelhardt a. a. O. p. 54.

in Torcello bis auf die Füße herabfallende weiße Untergewand. Die Erscheinung des asketischen Wüstenpredigers ist der des verklärten Heiligen gewichen. Dies der ganze Inhalt des oberen Feldes. In dem Unteren stehen links fünf Auserwählte, hart daneben rechts vier Verdammte, die von einem großen Teufel an einer Kette nach rechts gezogen werden. Ein zweiter, doch in wesentlich kleinerem Maßstabe gezeichneter Teufel sitzt auf dem Rücken des einen Verdammten und hält ein Spruchband [1]). Das Blatt bringt also als wesentlich neues Motiv das Schwert aus dem Munde Christi hinzu [2]). Hauptsächlich interessant erscheint uns die Miniatur, weil dieselbe Composition, noch einmal wiederholt, in einem aus Woltingerode stammenden Psalterium der Bibliothek zu Wolfenbüttel wiederkehrt [3]). Die Contouren der einzelnen Gruppen decken sich fast, so daß bei dem einen oder dem anderen Exemplar — wenn nicht bei beiden nach einem gemeinschaftlichen Vorbilde — eine directe Nachahmung erwiesen ist. Grade aber in der Haltung des Weltrichters sind sie verschieden. Statt des abwehrenden Gestus der linken Hand, den wir auf der Stuttgarter Miniatur kennen gelernt hatten, zeigt das Wolfenbütteler Blatt den Christus mit gleichmäßig erhobenen Händen. Falls es irgend welche bindenden Vorschriften für die Darstellung des jüngsten Gerichts in dieser Zeit gegeben hätte, würde diese vor allen Dingen die Haltung des Weltrichters festgestellt haben. So aber finden wir gerade hierin die größte Selbständigkeit, während sich die Entlehnung auf solche Dinge erstreckt, die einer etwaigen kirchlichen Vorschrift vollständig gleichgültig sein mußten.

Wesentlich abweichend ist denn auch das aus dem Jahr 1194 datirte lateinische Evangeliarium der Bibliothek zu Wolfenbüttel, ebenfalls der deutschen Schule angehörig [4]). Der Raum ist in drei Streifen zerlegt: Oben Christus, auf dem Regenbogen, in der Mandorla, ohne Nägelmale mit gleichmäßig ausgebreiteten Händen. Von seinen Füßen geht der Feuerstrom zur Hölle hinab. Neben Christus wie vorher Maria und der

---

1) In der Copie des christlichen Museums der kgl. Universität zu Berlin, die der vorliegenden Beschreibung zu Grunde liegt, ist das Band unbeschrieben.

2) Nach Offenbarung 1, 14. In der Darstellung dieser Vision des Johannes scheint dasselbe zum ersten Male in die bildende Kunst eingeführt zu sein. Das älteste dem Verfasser bekannt gewordene Beispiel befindet sich auf einer Elfenbeinplatte der Douce Collection (Meyrick Museum) einer byzantinischen Arbeit des 11. Jahrh. Siehe Westwood, Fictile Ivories p. 85.

3) Copie im christlichen Museum zu Berlin.

4) Schönemann, Hundert Merkwürdigkeiten der Bibliothek zu Wolfenbüttel Nr. 45.





Lichtdruck v. A. Frisch, Berlin. W.

Das jüngste Gericht. XII. Jahrh.

Miniatur der Hamilton-Bibliothek zu Berlin.

Siehe Seite 63.

Täufer. Weiterhin an jeder Seite etwa fechs Heilige. Neben denen zur Linken auch ein Engel. In dem Streifen darunter folgt in der Mitte ein Altar mit Kreuz und Buch, doch neben demfelben auch Kelch und Patene, die Zeichen des Abendmahls; alfo eine wefentlich erweiterte Bedeutung des Altars im Vergleich zu dem bereiteten Thron in Torcello und dem Hortus Deliciarum. Hinter dem Altar zwei Engel. Neben dem Altar die Apoftel, doch nicht wie bisher auf zwei durchgehenden Bänken fondern in zwei Reihen zu je drei an jeder Seite hinter- oder, wenn man will, übereinander[1]). Die dritte Schicht zeigt in der Mitte die Seelenwägung. Zwifchen den Schalen fteht der Auferftandene, deffen Schickfal entfchieden wird. In der linken Schale, alfo derjenigen, die der Seite der Auserwählten zunächft hängt, fteht ein Kelch, in den ein Engel das Blut Chrifti gießt. Die Schale neigt fich nach unten, doch ein kleiner Teufel fucht das Blut mit einem Heber oder Schlauche wieder herauszufaugen. In der anderen Schale liegt ein Kerbholz, das Sündenverzeichniß. Ein Teufel hat fich an die Schale gehängt, um fie herabzuziehen. Ein dritter zerrt an einem Strick die rechts ftehenden Verdammten nach der Mitte zu. Auf der anderen Seite fteht ein Engel, der die unbewachte Pforte des Paradiefes auffchließt.

Weit einfacher tritt uns die Darftellung des jüngften Gerichts in den unbeholfenen Federzeichnungen eines normannifchen Schreibers in einem ebenfalls dem 12. Jahrhundert angehörenden Pfalterium der ehemaligen Bibliothek des Herzogs von Hamilton entgegen[2]) (fiehe Tafel II.). Die Miniatur bildet die Illuftration zu der fchon im Utrechter Pfalter im gleichen Sinne gedeuteten Stelle: «*paravit in judicio thronum suum et ipse judicabit orbem terrae in aequitate judicabit populos in justitia.*» Die Darftellung bedeckt den unteren Rand des Blattes. Die einzelnen Scenen mußten alfo, wie in dem vorher betrachteten byzantinifchen Pfalter derfelben Sammlung, in einer Reihe nebeneinander angeordnet werden. In der Mitte fitzt Chriftus auf dem gepolfterten Thron, ohne Mandorla, das Buch des Gerichts mit der Rechten auf der verhüllten linken Hand haltend. Neben ihm an jeder Seite ein Engel, der ins Horn ftößt. Weiter links ein Palmbaum und die Verfammlung der Auserwählten mit dem nach Chriftus zugewendeten Antlitz. Auf der

---

1) Diefe Gruppirung findet alfo unter den bisher betrachteten Beifpielen nur in dem irifchen Evangeliarium ein Gegenftück. Jeffen erkennt dagegen hier „*das Tribunal in ftreng griechifcher Faffung*". A. a. O. p. 33.

2) Jetzt im Kupferftichkabinet der kgl. Mufeen zu Berlin. Nr. 9. der von Seidlitz'fchen Befchreibung. Repertorium für Kunftwiffenfchaft 1883.



anderen Seite die Verdammten. Dieselben schreiten mit abgewendetem Gesicht nach rechts. Dort ist ein flammender Abgrund dargestellt. Neben demselben ein Dämon. Dieser Dämon ein echtes Kind der nordischen Drachenbildung, nach demselben Princip gestaltet wie diejenigen der unteren Partie der Externsteine, die das von der Macht des Teufels umstrickte erste Menschenpaar ausdrücken. Aehnliche Drachen kommen in dem Manuscript auch sonst vor, wo es die directe oder typologische Bedeutung des Textes gestattete.

Ephraem's Schilderung des Weltgerichts.



DER REICHE Inhalt an theologischer Gelehrsamkeit, welcher die Darstellungen des Weltgerichts namentlich im Hortus Deliciarum, in dem Mosaik zu Torcello und in dem griechisch-lateinischen Psalter der Hamilton-Bibliothek kennzeichnet, sowie das in diesen Denkmälern mit überraschender Gestaltungskraft niedergelegte Zusammenfassen von einander weit entlegenen biblischen Stellen zu einem einheitlichen Gesammtbilde mußte zu der Vermuthung führen, daß das Programm dieser Bilder nicht auf die Initiative ihrer Maler oder auf die des zufälligen kirchlichen Bestellers zurückgeführt werden könne. Zumal der diesen Darstellungen gemeinsame Zug, in die Auferstehungsscene Raubthiere einzuführen, welche die einst verschlungenen menschlichen Gliedmaßen wieder von sich geben — ein Motiv, das sich durch keine biblische Stelle auch bei der geschmeidigsten Auslegungskunst begründen ließ — machte es wahrscheinlich, daß hier eine besonders gefeierte Predigt oder ein vornehmlich im Gedächtniß der Gemeinden lebender Hymnus das vor der Seele Aller stehende Vorbild gewesen sei. Bei dem Durchsuchen der bezüglichen kirchlichen Litteratur des 1. Jahrtausends, stieß der Verfasser auf die in den Homilien Ephraem's des Syrers († 378) enthaltenen Beschreibungen des jüngsten Gerichts, in denen nicht nur die gesuchte Zusammenfassung der in der Bibel zerstreuten Beziehungen, sondern auch die Ausmalung der Auferstehungsscene mit den Raubthieren in ausführlichster Weise gegeben ist. Und dies nicht in einem mit wissenschaftlichen Absichten für einen gelehrten Leserkreis bestimmten Werke, sondern in für den Gebrauch beim Gottesdienst bestimmten Reden, welche sich

um so tiefer dem Gedächtniß der Gemeinden einprägen mußten, als sie meist in metrischer Form und mit zündender Kraft der Sprache geschrieben sind.

Der Gedanke an das jüngste Gericht bildet fast in allen Schriften des phantasiereichen Kirchenlehrers denselben feierlichen Grundaccord. Und dennoch, mit welchem Reichthum an Klangfarben weiß er denselben mit den wechselndsten Stimmungen seiner Rede in Harmonie zu setzen! Bald wählt er die Form des Gleichnisses, bald die typologischen Beziehungen aus dem Vorstellungskreise des alten Testaments, wie die Vision des Ezechiel. Wo er aber die ganze Wucht seiner Beredsamkeit einsetzen will, um die Gemeinde zu erschüttern, dort greift er zur Form der sachlichen Schilderung. Je mehr er hierbei der eigenen Phantasie die Zügel schießen läßt, desto glühender werden die Farben für das Gemälde der großen Katastrophe. Unter den Gleichnissen wählt er das vom Hirten, der die Schafe von den Böcken sondert, das Gleichniß vom hochzeitlichen Gastmahle, am meisten aber das von den zehn Jungfrauen. In diese Gleichnisse selbst aber läßt er die Beziehungen aus einer sachlichen Schilderung des Gerichts direct einfließen. Ebenso umgekehrt in die sachliche Schilderung die Ausdrücke des Gleichnisses: Namentlich aus der Parabel vom Bräutigam und den zehn Jungfrauen. So sagt er bei der Schilderung des Weltgerichts an einer Stelle: «Sehet, der Tag des Herrn bricht plötzlich über die Schöpfung an, und die Gerechten ziehen ihm mit leuchtenden Lampen entgegen. Ich aber bin ganz Finsterniß und habe in meiner Lampe kein Oel, um dem Bräutigam entgegen zu gehen, wann er kommt [1].» Oder: «Laß die Seelen, die in der Hoffnung auf Dich ihr Leben beschlossen, im wonnevollen Brautgemach Ruhe finden [2].» Oder: «Ich irre ferne von unserem Herrn umher, erloschen ist meine Lampe zum Hochzeitsmahle, ich bin in die äußerste Finsterniß verstoßen... ein Abscheu der Engel und Genosse des Satans.» Es geht daraus zur Evidenz hervor, daß damals ein jedes Auftreten dieser Gleichnisse, in Worten oder Kunstwerken, die volle Bedeutung einer Schilderung des Weltgerichts zu vertreten bestimmt war. Daß eine bildende Kunst, deren Publicum unter dem Einfluß derartiger Anschauungen stand, sich Jahrhunderte hindurch mit der symbolischen Darstellung des Weltgerichts begnügen konnte, findet vor den Predigten eines Ephraem die natürlichste Erklärung.

---

1) Zingerle: Ausgewählte Schriften des hl. Ephraem. Innsbruck 1832. Bd. II. 281. Aehnliche Stellen Seite 93 und 99 desselben Bandes.

2) Zingerle, a. a. O. II. 156.

Die Bedeutung Ephraems reicht aber auch in die Zeiten hinüber, als der Kunft die Form des Gleichniffes nicht mehr genügte. Um fo willkommener mochten dem Künftler daher die fachlichen Schilderungen des begeifterten Homileten erfcheinen; zumal diefe Befchreibungen durch ihren Gebrauch beim Gottesdienft den Gemeinden, befonders in der griechifchen Kirche, vertraut fein mußten wie die Worte der Bibel felber. Wenn der Künftler in dem Vorftellungskreife diefer Predigten malte, fo durfte er ficher fein, von den weiteften Kreifen verftanden zu werden. Es darf daher nicht Wunder nehmen, daß fich der Maler dem Vorbilde des dichtenden Kirchenlehrers auf das Engfte anfchloß. Eine der ausführlichften diefer Schilderungen, die namentlich für Torcello in Betracht kommt, fei daher auszugsweife mitgetheilt.

Ephrams Befchreibung lautet: . . . Das Kreuz wird bei der zweiten Zukunft Chrifti zuerft erfcheinen, als das koftbare, belebende, verehrungswürdige und heilige Scepter des großen Königs Chriftus, nach dem Ausfpruche des Herrn: «*Es wird erfcheinen das Zeichen des Menfchen-Sohns im Himmel.*» Diefes alfo wird zuerft am Himmel erfcheinen mit dem ganzen Heere der Engel. Es wird die ganze Erde von einem Ende bis zum andern erleuchten, heller als die glänzende Sonne und wird die Ankunft unferes Gebieters Chriftus verkündigen . . . Wenn die Stimme der Pofaune vernommen wird, dann werden in der Unterwelt die menfchlichen Gebeine eiligft fich erheben und fich in ihre vorige Verbindung zu fetzen fuchen. Dann werden wir die ganze Natur des Menfchen in einem Augenblicke wieder hergeftellt fehen, und wir Alle, Jeder an feinem Orte, von den fernften Grenzen der Erde her, zum Gericht verfammelt werden . . . Der große König, welcher Gewalt hat über alle Creaturen, wird feinen Befehl verkündigen, und fogleich wird die Erde ihre Todten und die Unterwelt die ihr angehörigen Todten von fich geben[1]. Was die wilden Thiere zerriffen, die Fifche verfchlungen, die Vögel geraubt haben, das Alles wird in einem Augenblick fo wieder hergeftellt, daß auch nicht ein Haar fehlen wird. O meine Brüder, wie werden wir es aushalten, wenn wir den Feuerftrom erblicken, welcher, gleich einem ungeftümen Meere, Berge und Thäler verfchlingt und die ganze

1) An anderen Stellen führt Ephraem auch die Perfonification des Meeres ein, fo dafs die Uebereinftimmung mit dem Mofaik zu Torcello noch fchlagender wird. Dort heifst es: „Sogleich giebt die Erde mit banger Eile ihre Todten wieder wie auch das Meer. Seien fie von Thieren zerriffen oder von Fifchen verfchlungen oder eine Beute der Vögel geworden.“ (Zingerle I. 153.) Ferner: „Die vom Meere Erfäuften, von wilden Thieren Zerriffenen, von den Vögeln Gefreffenen, vom Feuer Verbrannten erwachen. (Zingerle II. 284.)



Erde und Alles, was darin ift und gefchieht, anzündet? Alsdann werden durch diefes Feuer die Ströme verfchwinden, die Quellen verfiegen, die Meere austrocknen. Die Sterne werden vom Himmel herabfallen; die Sonne wird ihren Schein verlieren; der Mond in Blut verwandelt, und der Himmel wie ein Buch zufammengerollt. Dann werden wir fehen, wie die ausgefandten Engel mit Eifer umhereilen, um die auserwählten Knechte Gottes von einem Ende des Himmels bis zum andern zufammen zu bringen. Dann werden wir, feiner Verheißung gemäß, einen neuen Himmel und eine neue Erde erblicken. Wie werden wir es aushalten, wenn wir den furchtbaren Thron bereitet fehen [1])? Alsdann werden alle fein königliches Scepter in der Höhe erfcheinen fehen, darauf wird ein Jeder erkennen, daß der König der Könige felbft bald nachher erfcheinen werde. In diefer Stunde wird ein Jeder daran denken, wie er dem Richter entgegen gehe, und wenn er fich feiner Vergehungen bewußt ift, fo wird er entblößt und mit gebeugtem Nacken den Spruch aus dem Munde des Richters erwarten. Dann wird Jeder feine Werke, die guten wie die böfen, vor fein Angeficht geftellt erblicken. Alsdann werden diejenigen, welche den fchmalen und rauhen Weg gingen, mit heiterem Gefichte daftehen und mit großer Freude die felige Hoffnung und Erfcheinung des großen Gottes, unferes Heilandes Jefu Chrifti erwarten . . . Er wird kommen, aber nicht mehr von der Erde fondern vom Himmel wie ein furchtbarer Blitz, und man wird mit großem Gefchrei verkündigen: «*Siehe, der Bräutigam kommt! Siehe, der Richter ift da!* [2])» . . . Alsdann werden vor jenem Gefchrei erzittern die geheimen Winkel der Erde, von einem Ende derfelben bis zum anderen, das Meer und alle Abgründe . . . Die Kräfte des Himmels werden bewegt werden, die Heere der Engel voraneilen, die Chöre der Erzengel zufammeneilen, und die vieläugigen Cherubim und Seraphim werden mit großer Kraft rufen: «*Heilig, heilig, heilig ift er, der da ift, der da war und der da fein wird.*» Alsdann wird jede Creatur im Himmel, auf Erden und unter der Erde mit mächtiger Stimme fchreien: «*Gelobt fei er, der König, der da kommt im Namen des Herrn.*» Darauf wird

1) Das Aufftellen diefes Thrones wird bei Ephraem meift als ein ganz befonders Schrecken erregendes Moment in der Kette der Erfcheinungen des Weltgerichts hervorgehoben. (Siehe zum Beifpiel die Befchreibungen bei Zingerle I. 128 und II. 149 und 151.)

2) Alfo auch hier das Hereinziehen des Gleichniffes vom Bräutigam und den zehn Jungfrauen, welches der Chriftenheit als Symbol des Weltgerichts fo vertraut fein mufste, dafs Ephraem die Ausdrücke Bräutigam und Richter ohne weitere Erklärung neben einander gebrauchen konnte.

der Himmel zerriſſen und der König der Könige wird ſich offenbaren, gleich einem furchtbaren Blitze, mit großer Macht und unvergleichlicher Würde. Alsdann werden ihn ſehen alle Augen, und auch diejenigen, die ihn geſtochen haben, und es werden über ihn heulen alle Geſchlechter der Erden. Dann werden Himmel und Erde die Flucht ergreifen, wie dies Johannes vorausgeſagt, indem er ſpricht: «*Ich ſah einen groſsen, weiſsen Stuhl, und den, der darauf ſaſs, vor deſſen Angeſicht Himmel und Erde floh.*» Darauf wird er ſitzen auf dem Throne der Sterblichkeit, wie er ſelbſt geſagt hat; und es werden ſich vor ihm alle Völker verſammeln.

Alsdann wird die Weisſagung Daniel's erfüllt werden, welche alſo lautet: «*Und ich, Daniel, ſah, bis daſs die Stühle geſetzt wurden und der Alte ſich ſetzte. Sein Kleid war ſchneeweiſs und das Haar auf ſeinem Haupte wie reine Wolle. Sein Stuhl war Feuerflamme und die Räder desſelben waren brennendes Feuer. Ein Feuerſtrom ging von ihm aus. Tauſend mal Tauſend ſtanden vor ihm, und Zehntauſend mal Zehntauſend dienten ihm. Das Gericht ward gehalten und die Bücher wurden aufgeſchlagen* [1]) . . .» Dort ſind aufgeſchrieben unſere Thaten und unſere Worte . . . . Der Eine kann die in dieſen Büchern aufgeſchriebenen Vergehungen durch Thränen auswiſchen, der Andere durch Almoſen. Wie ſehr werden wir dann ſeufzen, wie jämmerlich weinen, wenn wir mit unſern Augen das unbeſchreibliche Himmelreich ſehen! Oder wenn wir die fürchterlichen Strafen erblicken. Welch ein Anblick wird es ſein, wenn wir das ganze Menſchengeſchlecht, von Adam dem Erſterſchaffenen an [2]) bis auf den Letztgeborenen auf das Angeſicht nieder fallen ſehen! . . . Alsdann wird die geſammte Menſcheit in der Mitte des Reichs und Gerichts ſtehen, in der Mitte des Lebens und Todes, in der Mitte der Freude und der Qual. Alle werden den Blick zum Boden niederſenken und nicht emporzublicken wagen, wenn ſie vor den Richterſtuhl hingeſtellt, befragt und in ſtrenge Unterſuchung genommen werden . . . Diejenigen nun, welche ſich guter Werke bewußt ſind, werden ſich mit Freuden dem Richterſtuhle nahen, weil ſie den Kranz der Belohnung empfangen ſollen. Wer aber bei ſchweren Vergehungen ohne Buße aus

---

1) Dan. 7, 9—10.

2) Auf eine ähnliche Stelle dürfte die Einführung von Adam und Eva in dem Pſalter der Vatican. Bibliothek (ſiehe oben S. 35 f.), in dem Moſaik zu Torcello und im Codex der Aebtiſſin von Landsperg zurückzuführen ſein. In einer anderen Beſchreibung des Weltgerichts ſagt Ephraem: „Adam erſtaunt, wenn er wieder erwacht und an den Ort voll der Seligkeit zurückkehrt.“ (Zingerle II. 185.)



dem Leben gegangen iſt, wird, wenn er ſie vor ſich hingeſtellt und vor Gericht ſich überführt erblickt, ſchmerzvoll ausrufen: O ich Unglücklicher! . . . Wenn ich Faſter und Beter ſah, ſo ſpottete ich über ſie. Und nun ſtehen ſie glänzend vor dem Richter, um ihren Lohn zu empfangen... In dieſer Stunde werden ſich bewegen alle Ordnungen der Menſchen, die Oberprieſter, die Prieſter, die Diaconen und alle kirchlichen Ordnungen, nach dem Ausſpruch des Apoſtels: «*Ein Jeglicher wird auferſtehen in ſeiner Ordnung*» [1]), um Gott die Ehre zu geben[2]). Alsdann werden vor Furcht in Bewegung gerathen die Mächtigen, die Weiſen, die Reichen, denn es ſtehet bevor die Stunde, wo ein jegliches Werk vor Engeln und Menſchen offenbar werden, und wo Jeder, was er geſäet, ernten ſoll . . . Wenn nun ein Jeder in Gegenwart der Engel und Menſchen geprüft worden, wenn alle Macht und Gewalt abgeſchafft, und alle Feinde Gottes unter ſeine Füße gethan ſind, alsdann wird der Herr Alle von einander abſondern, wie ein Hirt die Schafe von den Böcken abſondert. Die Schafe wird er zur Rechten, die Böcke aber zur Linken ſtellen . . . Wenn dieſe der Herr in jener Stunde erblickt, ſo wird er die Augen von ihnen abwenden. Alsdann wird er zu denen, welche zur Rechten ſind, ſagen: Kommet, Ihr Geſegneten meines Vaters . . . Ihr ſollt nun bei den Engeln im Himmel wohnen [3])! Alsdann wird

1) 1. Cor. 15, 23.

2) Vergleiche die überraſchende Uebereinſtimmung mit der Schaar der Auserwählten im Codex der Herrad von Landsperg. Ebenſo zu Torcello, wo die Seligen in vier Gruppen geſondert und durch Tracht und Bartform unter einander geſchieden, anbetend zu Chriſtus aufblicken. Die geiſtlichen Würdenträger beſonders hervorzuheben, mochte auch noch nach einer anderen Weltgerichtsſchilderung Ephraem's geboten erſcheinen: „Vor Allem werden die Hirten, d. h. die Biſchöfe, ſowohl über ihr eigenes Leben als über ihre Herde befragt. Jedem fordert man ſeine geiſtlichen Schäflein ab, die er von dem Erzhirten Jeſus zu weiden bekommen hat.“ (Zingerle I. 159.) Daſs Ephraem in ſeinen Anſchauungen indeſſen auch hier nicht conſequent iſt, geht aus einer anderen Stelle hervor, wo er ſagt: „In völliger Gleichheit erweckt Gott Adam's Kinder; gleich wie er ſie erſchaffen, erweckt er ſie auch vom Tode.“ (Zingerle II. 285)

3) An anderen Stellen geht Ephraem in der Ausmalung des Paradieſes noch weiter. Meiſt ſchildert er in Anknüpfung an das Gleichniſs von den Jungfrauen „*das Hochzeitsmahl, bei dem die Engel dienen*“. (Zingerle II. 203.) Häufig aber auch *das Brautgemach* oder *das himmliſche Jeruſalem*. Daſs die Seligen in Abraham's Schooſse ruhen, wird in den Beſchreibungen des Weltgerichts mehrfach erwähnt. Ebenſo auch, daſs der gute Schächer oder der Räuber, wie ihn Ephraem auf Grund der bekannten Legende nennt, nach ſeinem Tode in das Paradies aufgenommen wurde. Ephraem ſagt: „Chriſtus berief den Räuber und ſendete ihn in den Ort der Seligkeit. Er gab ihm durch die Verheiſsung einen Freibrief und den Schlüſſel mit, die Pforte zu öffnen, welche Adam verſchloſſen hatte.“ (Zingerle II. 216.) So zeigt denn auch

er zu denen, welche zur Linken ftehen, fagen: Ich kenne Euch nicht, weichet von mir, Ihr Verfluchten, in das ewige Feuer, welches bereitet ift dem Teufel und feinen Engeln. Und fie werden zur ewigen Pein eingehen . . . Es giebt eine «*äufsere Finfternifs*»[1]), folglich muß es auch eine *innere* geben. Der eine Ort heißt Feuergehenna; der andere Zähneklappen. Ein anderer Ort ift der nicht fterbende Wurm, ein anderer der Feuerpfuhl. Das unauslöfchliche Feuer heißt eine Gegend. Der feurige Strom heißt ein anderer Ort. In diefe Straförter werden die Unglücklichen, jeder nach dem Maßftabe feiner Vergehungen, vertheilt . . . Diejenigen, welche durch Ketzerei befleckt find, werden den Ruf vernehmen: «*Der Gottlofe werde hinweggenommen, damit er die Herrlichkeit des Herrn nicht fchaue*» . . . Wehe allen, welchen die Stellung zur Linken angewiefen wird, . . . fie werden zittern und mit den Zähnen knirfchen, wenn fie das Wort hören: «Ich kenne Euch nicht!» Alsdann werden fie von diefem furchtbaren Richterftuhle weggetrieben und in die Hände des Todes überliefert, damit er fie weide, wie gefchrieben ftehet. . . . Darauf werden von einander abgefondert die Bifchöfe von ihren Mitbifchöfen, die Presbyter von ihren Mitpresbytern . . . Dann werden die ehemaligen Könige von einander getrennt. Sie werden wie die Kinder weinen und wie Thiere hingeftellt werden. Dann werden die Fürften feufzen; fie werden überall umherblicken, aber keinen Helfer finden. Ihr Reichthum kommt dort nicht zum Vorfchein, und ihre Schmeichler umgeben fie nicht . . . Von einander werden getrennt Eltern von ihren Kindern, der Vater vom Sohne, die Mutter von der Tochter, Freunde von Freunden, Verwandte von Verwandten . . . Sie werden von wilden Engeln fortgetrieben, geftoßen und gefchlagen und unter Zähneknirfchen, ftets rückwärts blickend, fich dem fchrecklichen Orte nahen, wo fie nun die ganze Strafe zu erleiden, abermals von einander getrennt werden . . . Alsdann werden fie heulend ausrufen: «Was brachte uns die Luft der Welt für Vortheil? Wo ift der Vater, der uns erzeugte? Wo die Mutter, die uns mit Schmerzen geboren? Wo find unfere Kinder, wo unfere Freunde, unfere Reichthümer, unfere Unruhen und köftlichen Mahlzeiten? Wo find unfere Verwandten und Bekannten, wo die Könige und Herrfcher, die Weifen und Redner? Warum können wir Unglücklichen von diefen keinen Nutzen ziehen?»

Aldann aber, wenn fie fich von Gott und den Heiligen gänzlich

---

das Weltgerichtsbild zu Torcello den guten Schächer fchon in das Paradies aufgenommen.

1) Nach Matth. 25, 30.

verlassen sehen, werden sie unter Seufzen und bitteren Zähren also sprechen: «Gehabt Euch wohl, Ihr Heiligen und Gerechten, von welchen wir nun getrennt werden! Gehabt Euch wohl, Freunde und Verwandte! Gehabt Euch wohl, Ihr Väter und Mütter! Gehabt Euch wohl, Ihr Söhne und Töchter! Gehabt Euch wohl, Ihr Apostel, Märtyrer und Propheten des Herrn! Gehab dich wohl, du Ordnung der Mönche! Gehab dich wohl du Gebieterin, Mutter Gottes, die du so viel für unsere Rettung gebetet hast, obgleich wir nicht Buße thuen und uns nicht retten lassen wollten! Gehab dich wohl, du kostbares und Leben spendendes Kreuz! Gehab dich wohl, du Paradies der Freude, welches der Herr gepflanzt hat! . . . Gehab dich wohl, du Reich des Himmels! Gehabt Euch wohl, Ihr Alle mit einander! Wir werden nunmehr Keinen von Euch mehr sehen, denn wir gehen zu dem Strafgerichte, welches weder Ende noch Erleichterung hat [1])» . . .

Soweit Ephraem. Ein Vergleich dieser Beschreibung mit dem Gemälde zu Torcello, dem Pariser Evangeliar, dem Hortus Deliciarum und dem byzantinischen Hamilton-Psalter zeigt die merkwürdigste Uebereinstimmung. Bei der Bedeutung dieses Kirchenlehrers, dessen Reden schon bei seinen Lebzeiten in das Griechische und frühzeitig auch in das Lateinische übersetzt wurden, mußte die Verbreitung jener Schilderung sich nothwendig auf die weitesten Kreise erstrecken. Viele seiner Reden wurden in abendländische Homiliarien aufgenommen. In der griechischen Kirche aber standen die Homilien Ephraem's in solchem Ansehen, daß sie beim öffentlichen Gottesdienste nach der heiligen Schrift vorgelesen wurden. Daß Ephraem's Schilderungen gerade in solchen Gemälden nachklingen, deren künstlerische Beziehungen zu Byzanz unzweifelhaft sind, stimmt damit vollkommen überein.

Daß trotzdem andere Weltgerichtsbilder von ebenfalls byzantinischem Kunstgepräge grade die charakteristischsten Züge dieser Schilderung nicht in sich aufgenommen haben, darf uns nicht befremden. Die einfache Darstellungsweise der Werke des frühen Styls, welche wir in den Cosmashandschriften kennen lernten, mußte schon aus inneren, im Wesen der ausgehenden altchristlichen Kunst tief begründeten Motiven die überreich hereindringenden Gedanken von sich fern zu halten suchen. In dem Weltgerichtsbilde, das Johannes Damascenus im 8. Jahrhundert beschreibt, fanden wir schon den Feuerstrom aufgenommen; in dem Pariser Evangeliarium des 11. Jahrh. (siehe o. S. 49) den bereiteten Thron, den entweichenden Himmel und die Raubthiere in der Auferstehungsscene.

1) Siehe J. Ch. W. Augusti: Die Feste der alten Christen II. 145 ff.

Das Gemälde von S. Angelo in Formis indeffen, welches, trotz feiner innigen Verwandtfchaft mit der Compofition abendländifcher Weltgerichtsbilder, dennoch in feinen Ausdrucksmitteln von fichtlich byzantinifchem Gepräge ift, zeigt merkwürdigerweife grade die charakteriftifchen Züge der fyrifchen Befchreibung nicht: Weder den doch fchon in der ausgehenden altchriftlichen Kunft dargeftellten *bereiteten Thron*[1]), noch den Flammenftrom, von dem uns Johannes Damascenus erzählte. Im Gegentheil, es hält fich ftreng in dem Gedankenkreife, der uns aus den vorangegangenen abendländifchen Weltgerichtsbildern vertraut war. Wir müffen alfo hier die wichtige Thatfache conftatiren, daß felbft der unter dem Einfluß byzantinifcher Kunftanfchauungen fchaffende Künftler die Traditionen der abendländifchen Kunft zu beobachten hatte. Das Programm der Bilder, namentlich aber der Kirchenmalereien, wird in der Hauptfache ftets auf die für den Befteller maßgebenden kirchlichen Traditionen zurückzuführen fein. Aus der Uebereinftimmung eines Gemäldes mit diefen Traditionen indeffen auch fofort auf einen Maler desfelben Landes zu fchließen, muß bei dem vielfach internationalen Charakter des früh-mittelalterlichen Künftlerlebens entfchieden von der Hand gewiefen werden. Die Unterfuchung der inneren ftyliftifchen Eigenthümlichkeiten in Zeichnung und Colorit der Bilder wird in diefer Frage ftets das in erfter Linie ftehende Kriterium bilden.

Anders als zu S. Angelo in Formis lagen die Verhältniffe in Torcello. Zunächft ift das dortige Mofaik wahrfcheinlich hundert Jahre fpäter entftanden, ein Zeitraum, welcher in der Epoche der Kreuzzüge von vornherein für das Vertrautwerden mit byzantinifchen Kunftmotiven erheblich ins Gewicht fällt. Sodann aber erftreckten fich in der von Venedig beeinflußten Infelftadt die Beziehungen zu Byzanz auch über das künftlerifche Leben hinaus auf die politifchen und focialen Intereffen. Daß hier die Predigten des von der byzantinifchen Kirche fo laut gefeierten Ephraem oder doch nach feinen Anfchauungen gedichtete Hymnen heimifch waren, ift fehr wahrfcheinlich, und ein Gemälde, das diefem Vorftellungskreife folgte, mochte dort leicht verftanden werden.

Für das große Mofaik zu Torcello kommt indeffen hier noch ein anderer Punkt in Betracht. Nicht nur die einzelnen Motive für das

---

1) So in dem arianifchen Baptifterium zu Ravenna. Siehe Jean Paul Richter: *Die Mofaiken von Ravenna.* 39. Wenn auch, wie Richter mit Recht hervorhebt, diefer Darftellung noch nicht mit Nothwendigkeit der Bezug auf das Weltgericht zu Grunde zu liegen braucht, fo folgt doch aus dem frühen Auftreten des *bereiteten Thrones*, dafs man in Italien feine Form kannte.



Weltgericht find in den Schriften Ephraems enthalten. Auch die Vereinigung diefer Darftellung mit der in demfelben Mofaik gefchilderten Höllenfahrt Chrifti findet in der oben mitgetheilten großen Homilie ein Vorbild. Ephraem feiert dort wenige Zeilen vor der Befchreibung des Gerichts und in directem Zufammenhang mit derfelben die Eigenfchaften des Kreuzes. Dort heißt es: «*Mit diefer heiligen Rüftung hat Chriftus den Alles verfchlingenden Bauch der Unterwelt aufgeriffen und den ränkevollen Rachen des Teufels zugeftopft. Beim Anblick desfelben erfchrak und zitterte der Tod und gab Allen, welche er feit dem Erftgefchaffenen in feiner Gewalt hielt, die Freiheit.*» Darauf fährt Ephraem mit der Aufzählung einiger Eigenfchaften des Kreuzes fort und beginnt dann mit der Befchreibung des beim Weltgericht erfcheinenden Kreuzes die oben mitgetheilte Schilderung. Ferner fagt Ephraem in einer anderen Rede, deren Thema die Hoffnung der Auferftehung im jüngften Gericht bildet: «*Chriftus ftieg zur Unterwelt hinab. Dort ging fein Licht auf und vertrieb die Finfternifs von ihren Todten. Die Frucht, welche Adam gegeffen hatte, brachte ihm den Tod, da kam die Frucht der Höhe hernieder und rettete ihn. Der Todtenerwecker fpaltete die Gräber und zeigte uns dadurch ein Vorbild jenes grofsen Tages. Der Tag der Auferftehung nähert fich immer mehr; wohl Jenem, der auf ihn wartet*[1].» Die zunächft fo befremdlich erfcheinende Vereinigung der beiden Darftellungen der Höllenfahrt Chrifti und des jüngften Gerichts findet fomit nach den Predigten Ephraem's ihre natürliche Erklärung.

Es ift nothwendig, hier noch auf einen letzten Punkt in Ephraem's Reden über das Weltgericht einzugehen: auf feine Anfchauung von dem Buch des Gerichts. In der oben mitgetheilten Schilderung fpricht Ephraem von Schuldbüchern, nach denen die Menfchheit gerichtet wird. In einer anderen Schilderung gelten ihm diefe Bücher indeffen als die Evangelien, ein Gedanke, den er nach den Worten Chrifti felber motivirt. Ephraem fagt dort[2]: «*Dann werden wir Alle, mögen wir wollen oder nicht, vor den Richterftuhl Chrifti verfammelt, wo die Engel mit Zittern ftehen, wo die Bücher aufgethan werden, die wir jetzt nicht annehmen, wenn wir fie lefen hören, oder lefen. Diefe werden wir dort offen fehen und lefen hören, und fie werden uns verdammen, wie der Apoftel fagt: ‚Am Tage, da der Herr die Geheimniffe der Menfchen richtet, nach meinem Evangelium‘* (Römer 2, 16). *Auch unfer Herr fagt: ‚Das Wort, fo ich geredet habe, das wird die Welt richten am jüngften*

1) Zingerle II. 185. 2) Zingerle I. 199.

Tage' (Joh. 12, 48).» Wo in den Weltgerichtsdarſtellungen das Buch durch die Inſchriften als das Evangelium charakteriſirt iſt, dürfen wir darin daher niemals (wie Jeſſen a. a. O. Seite 20 will) ein Argument gegen die Beziehung auf das Weltgericht erblicken. Ephraem's Auslegung der Stelle aus dem Johannisevangelium, ſowie die damit völlig übereinſtimmende Auffaſſung in der bildenden Kunſt — es ſei hier nur an das Crucifix zu Copenhagen (ſiehe oben Seite 30 und 47) erinnert — beweiſen auf das Klarſte, daß auch das Evangelium in der Hand des thronenden Chriſtus die Deutung auf den Weltrichter zuläßt.

Ob die in allen dieſen Predigten ausgeſprochenen Gedanken durch Ueberſetzungen der Gemeinde direct zugeführt oder durch einen unter dem Einfluß dieſer Anſchauungen gedichteten Hymnus vermittelt waren, entzieht ſich naturgemäß hier der näheren Unterſuchung. Daß dem mittelalterlichen Künſtler noch andere litterariſche Quellen, ſei es als Zwiſchenglieder oder als Ergänzung, vorlagen, iſt ſogar ſehr wahrſcheinlich. Die Idee der in Torcello mit ſo glänzender Bravour und echt byzantiniſchem Formgefühl vorgetragenen Seelenwage fehlt bei Ephraem. Auch für die Einführung von Maria und Johannes an der hervorragenden Stelle neben dem Weltrichter wird eine beſondere Quelle aus der kirchlichen Litteratur vorgelegen haben. Die Aufnahme derſelben in die im Malerbuch vom Berge Athos gegebene Vorſchrift [1]) kann hier aus den oben auf Seite 35 angegebenen Gründen nicht in Betracht kommen. Glänzend wird Maria als Fürbitterin beim jüngſten Gericht von dem hl. Bernhard von Clairvaux (geb. 1091) gefeiert. In einer ſeiner Reden heißt es: «*Auf Maria ſehen die Bewohner des Himmels wie der Hölle, jene um wiederhergeſtellt, dieſe um erlöſt zu werden. In ihr finden die Engel ihre Luſt, die Gerechten Gnade, die Sünder Vergebung in Ewigkeit* [2]).» Da indeſſen ſchon das Gemälde zu Oberzell auf der Reichenau denſelben Gedanken im Anfang des 11. Jahrhunderts im feierlichen Kirchengemälde verewigt hatte, ſo wird — falls die Datirung des Bildes Recht behält — auch dieſes Motiv in einer älteren Quelle zu ſuchen ſein müſſen. Die theologiſche Forſchung wird in der Aufſuchung derſelben leichter und ſicherer zum Ziele gelangen, als es an dieſer Stelle geſchehen konnte.

Wie ſehr indeſſen die Denkmäler nach dieſer Richtung hin der ferneren Aufklärung bedürfen — für die Stellung des Weltgerichtsge-

---

1) Siehe Didron, Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine. 268.
2) Serm. II. in Pentec. c. 4.

mäldes zu Torcello innerhalb der byzantiniſchen Kunſtgeſchichte iſt die Thatſache von entſcheidender Bedeutung, daß faſt ſämmtliche Gedanken jenes Bildes längſt und in populärſter Form in die kirchliche Lehre eingeführt waren. Die Erſcheinung dieſer in der bildenden Kunſt mit einem Schlage in ſo großartiger Sicherheit vorgetragenen Motive verliert demnach nach der Lectüre der Predigten des Syrers ihr Ueberraſchendes und dient von Neuem zur Beſtätigung der Thatſache, daß faſt überall, wo die künſtleriſchen Errungenſchaften des Mittelalters in die Erſcheinung treten, der Maler auf den Pfaden des Dichters wandelt. Wie herrlich ihm auch dieſer die Wege ebnet, ſo vermochte doch der Künſtler meiſt nur von Weitem und langſam ſeinem Vorbilde in der Erfaſſung dieſer Gedanken zu folgen, und was er auch von maleriſchen Idealen der eigenen Zeit und der eigenen Bruſt in den Gemälden niederlegte, ſo durfte er dennoch den Rahmen niemals überſchreiten, welchen ihm die Dispoſition der kirchlichen Dichtung vorgezeichnet hatte.

Der Uebergang zum ſpäten Mittelalter.



US DER reichen Mannigfaltigkeit der bisher betrachteten Denkmäler erſehen wir alſo, daß für die Compoſition der Weltgerichtsbilder nur ganz wenige Grundprincipien maßgebend ſind. Bis ins 12. Jahrhundert finden wir allgemein den ſymmetriſchen Aufbau befolgt, aber ſchon im 13. Jahrhundert macht der byzantiniſche Pſalter der Hamilton-Bibliothek eine Ausnahme. Doch nicht nur in der byzantiniſchen Kunſt. Die Miniaturmalerei des Abendlandes ſtellt dieſem in einer etwa gleichzeitigen frühgothiſchen Miniatur ein Beiſpiel an die Seite. Es iſt das jüngſte Gericht in dem Manuscript Nr. 632 [25] der Pariſer Bibliothek, abgebildet bei Cahier et Martin, Mélanges archéologiques II. pl. 31. Hier ſetzt der Miniator ſogar ganz willkürlich den Weltrichter in der Mandorla auf die Seite. Aehnlich verfährt ſpäter Niccolò Piſano, auch Holbein d. J.

Als zweites Grundprincip darf ſodann in den Fällen, wo in die Weltgerichtsbilder die Vertheilung von Lohn und Strafe aufgenommen iſt, feſtgehalten werden, daß dieſe Vertheilung nach dem Gleichniß von den Böcken und Schafen erfolgt. Drittens, daß in den Fällen, wo der

Künftler die Anordnung von Scenen über einander wählt, der Himmel nach oben, Paradies und Hölle gern nach unten verlegt ift.

Alle übrigen künftlerifchen Regeln, die fonft als bindend für die Darftellung des Weltgerichts hingeftellt waren, fahen wir bei einer alles Wefentliche ins Auge faffenden Prüfung der Denkmäler fchwinden. Auch diejenigen Gegenfätze, welche zwifchen Abendland und Byzanz geltend gemacht waren, mußten zum größten Theil fallen. Als fpecielles Eigenthum der byzantinifchen Darftellungsweife konnten indeffen die Etimafia, die Cherubim, die Raubthiere, welche in der Auferftehungsfcene die Gliedmaßen von fich geben, der entweichende Himmel, die Perfonification der Erde und des Meeres bei der Auferftehung, die flammenden Räder und der Feuerftrom, der zur Hölle hinabgeht, nachgewiefen werden. Alles dies aber nicht in der Ausfchließlichkeit, daß daraus fofort auf einen überall verbindlichen «*griechifchen Kanon*» gefchloffen werden müßte. Innerhalb diefer zuweilen neben einander vorkommenden Motive herrfcht trotzdem grade in ganz wefentlichen Dingen die größte Verfchiedenheit. In noch weit höherem Maße ift dies im Abendlande der Fall, und wo uns die größere Zahl der erhaltenen Beifpiele zuweilen in den Stand fetzt, eine künftlerifche Abhängigkeit zu erkennen, grade dort finden wir innerhalb der gemeinfamen Züge, daß dem Künftler fogar die Wahl für den Typus des Weltrichters frei ftand. Von einem zwingenden Kanon ift alfo auch hier nicht die Rede.

Es heißt den frifchen Geift des früh-mittelalterlichen Künftlerlebens von Grund aus verkennen, wenn man feine Schöpfungskraft in zu enge Grenzen gebannt glaubt. Wo es fich um Gegenftände der großen Kirchenmalerei handelt, mußte allerdings wie in jeder religiöfen Kunft die Continuität der Anfchauungen gewahrt bleiben. Dem mittelmäßigen Künftler war dies natürlich hier, wie in der Antike, ein bequemer Vorwand, ein gegebenes Vorbild geiftlos zu wiederholen. Wo wir es indeffen mit echten Kunftwerken zu thun haben, zeigt fich felbft in den am meiften gefchmähten Perioden der mittelalterlichen Kunft trotz der Bewahrung fo mannigfaltiger Traditionen in jedem Zuge der Geftalten das nach ihrem Ausdruck ringende Streben einer fühlenden Künftlerfeele. Daß dies auch in den früheren Weltgerichtsbildern, die man fo gern als die eigentliche Schreckenskammer des «finftern Mittelalters» darzuftellen liebt, der Fall ift, muß fchon hier hervorgehoben werden.

Bevor die Betrachtung der Weltgerichtsdarftellungen von hier weiterfchreitet, muß auch auf die Veränderung des Standpunktes hingewiefen werden, welchen die Völker der künftlerifchen Darftellung des Weltge-

richts gegenüber einzunehmen beginnen. Die altchriftliche Zeit mochte im Bewußtfein der Opfer, die fie der Gottesidee im Kampf um den Glauben brachte, dem jüngften Gericht fröhlich entgegenfehen. Ihre Kunft bildet davon im Wefentlichen nur die Belohnung im Paradiefe. Anders wurde die Stellung zum Weltgericht in der zweiten Hälfte des erften Jahrtausends. Die Chriftenheit war nicht mehr die Gemeinfchaft der glaubensfrohen Kämpfer der frühen Jahrhunderte. An ihre Stelle waren Völker getreten, in denen fich der Ausgleich des Barbarenthums mit der neuen Religion noch nirgends vollzogen hatte. Das fühlten die Völker, und im Bewußtfein ihrer Schuld fahen fie, je mehr das gefürchtete Jahr 1000 herannahte, im nahen Weltgerichte nur die Schrecken desfelben. In allen Lebensäußerungen jener Zeit offenbart fich die Furcht vor der letzten Kataftrophe. Jetzt grade beginnen fich jene coloffalen Contrafte im Gemüthsleben des Mittelalters zu zeigen. Der Eine hofft durch klöfterliche Entfagung alles Irdifchen die Gnade des letzten Richters zu erwerben, der Andere fucht fich im wilden Taumel des Genuffes für jene Qualen zu entfchädigen. So naht das Jahr 1000 heran. Zahllofe Menfchenmengen ftrömen zufammen, um zum heiligen Grabe zu ziehen und dort die Wiederkunft Chrifti zu erwarten. Als endlich das Jahr 1000 wie das Jahr 1033 verftrichen, ohne die Kataftrophe zu bringen, folgt man ängftlich dem Gange der Weltgefchichte, um den Untergang vorher zu fehen. Die biblifchen Schilderungen, zumal die der Apokalypfe, fprechen von fchrecklichen Erfcheinungen, die dem jüngften Gerichte vorangehen. Nun fieht man in jeder Seuche, in Erdbeben und Hungersnoth, von denen die Chroniken des neuen Jahrtaufends berichten, die Vorboten des letzten Gerichts. Der Einfall der Mongolen oder Tataren wurde gradezu für das Auftreten dämonifcher Gewalten genommen. Die Greuel, welche von den Tataren verübt wurden, die Martern und Verftümmlungen, denen die Befiegten unterworfen waren, fcheinen die directen Vorbilder für die Höllenftrafen, welche wir nachmals auf den Bildern des jüngften Gerichtes wiederfinden, zu liefern.

In den Gedichten welche das Weltgericht behandeln, verblaßt allmählich die großartige Auffaffung des Muspilli und des Heliand. Das Gericht wird eingehend, doch niemals neu befchrieben. Das Evangelium Matthäi 25 mit den Reden Chrifti an die Verdammten und Auserwählten bildet ftets die Grundlage, von der der Gedankengang felten abweicht. Breiter werden die Schilderungen der Hölle und des Paradiefes. Sachlich aber werden die Befchreibungen des Letzteren nur dann, wenn fie fich an die apokalyptifche Schilderung des neuen Jerufalems anlehnen.

Die bildende Kunst folgt dieser Anregung namentlich in der Darstellung der großen schwebenden Kirchenleuchter, von denen uns im Dom zu Hildesheim eins der frühesten Beispiele erhalten ist. (Siehe Fig. 10.) Auf die Gemälde des jüngsten Gerichts haben sie so gut wie keinen Einfluß gehabt.

In der Architectur der Kirchen hatte das Mittelalter sein Ideal eines der Gemeinschaft mit Gott geweihten Raumes gefunden. Dasselbe in die Gemälde des Paradieses einzuführen, war die Malerei aus technischen



Fig. 10. Kronleuchter im Dom zu Hildesheim. 11. Jahrh.

Gründen nicht im Stande. Schon die mangelnde Kenntniß der Linear- und Luftperspective mußte die Maler zu diesem Verzicht veranlassen. Wo es dennoch geschehen ist, sind nur untergeordnete Werke entstanden. Dies Ideal im Charakter landschaftlicher Schönheit zu suchen und zu finden, war selbst den Dichtern ein noch völlig unbekannter Gedanke.

Ein neues und fremdes Element wird den Weltgerichtsbildern indessen aus dem Geist des kirchlichen Schauspieles zugeführt: Nicht sowohl durch den Inhalt der Weltgerichtsspiele selbst, als vielmehr durch die sich im gesammten kirchlichen Schauspiel überhaupt vollziehende Um-

änderung im Charakter des Teufels und durch die damit in die Idee des Weltgerichts hineingetragenen poffenhaften Züge. Auf die Gemälde des jüngften Gerichts ging damit auch der innerfte Charakter der Spiele über: Jene feltfame Mifchung von poetifcher Andacht und gefchmacklofer Poffenreißerei, welche mindeftens feit dem 13. Jahrhundert das Wefen der mittelalterlichen Myfterien ausmachte.

Ernft und Scherz liegen in den Aeußerungen des mittelalterlichen religiöfen Lebens oft dicht bei einander. Je nach der Laune der Tagesftimmung wird den heiligften Dingen Spott oder Verehrung entgegen gebracht. Wir pflegen die Cathedralen Frankreichs und Deutfchlands als den vornehmften Ausdruck der religiöfen Empfindung des Mittelalters zu betrachten. In ihren über alle Theile ausgebreiteten Sculpturen, die oft vor dem Bedenklichften nicht zurückfchreckten, find fie indeffen auch zugleich die fprechendften Documente für jene merkwürdigen Contrafte im Gemüthsleben unferer Vorfahren, Narren- und Efels-Fefte, Schmaufereien am Jahrestage der Märtyrer, Gelage und Mummenfchanz, das Alles fand in unfern Domen ftatt. Hier ließen Volk und Geiftlichkeit gegenüber den heiligften Inftitutionen der Kirche ihrem Humor die Zügel fchießen. Die Kirche mußte derartige Conceffionen einem Volke machen, dem mit dem neuen Glauben eine fremde Cultur aufgezwungen war. Das Germanenthum ftraubt fich unbewußt immer wieder von Neuem gegen die fremde Religion, bis die Erinnerung an die Heiligthümer der eigenen Scholle durch Jerufalem und Rom verdrängt wird. Selbft dann aber noch regt fich ein natürlicher Unwille gegen unverftandene Aeußerlichkeiten der kirchlichen Vorfchrift. Doch die Kirche verftand es, fich zum Mittelpunkt der ihr feindlichen Empfindungen zu machen, indem fie den Oppofitionsgeift in diefen Feften ausftrömen ließ.

Indem aber die Kirche mit den Proceffionen und Verkleidungen diefer Fefte den Spott in ihre Mauern eindringen ließ, hatte fie einem Geift die Thore geöffnet, den fie auch dann nicht zu bannen vermochte, als es ihr mit ihren Schauftellungen Ernft war: in den Myfterien.

Wohl hatte auch hier der Text kleine komifche Zwifchenfpiele vorgefehen, oder es war für luftige Improvifationen geforgt. Grade während der ergreifendften Scenen, wie bei der Kreuzigung Chrifti, fagt die Bühnenanweifung der Manufcripte: hier redet der Narr. Mit Recht behauptet Haafe, daß unferem modernen Gefchmack allerdings Vieles als komifch erfcheinen muß, was die naive Auffaffungsweife des Mittelalters unbedenklich hinnahm, ohne fich in den heiligften Gefühlen beirren zu laffen. In zahlreichen Stellen ift indeffen die komifche Wirkung auf das

mittelalterliche Publicum bezeugt. Doch dies Alles trat zurück gegen die Wirkung der Scenen, in denen der Teufel feine Rolle fpielte. Schon feine Coftümirung mit der Thiermaske beweift, daß hier fein Erfcheinen nicht in dem hohen Ernft genommen werden konnte, wie das Dogma fein Wefen feftgeftellt hatte. Nur in der Phyfiognomie des Menfchen konnten jene Züge des Dogma's ihren Ausdruck finden. Mit dem Aufgeben der menfchlichen Geftalt hatte man darauf verzichtet. So wurde der Teufel zu einer Caricatur, die man um ihrer komifchen Wirkung willen überall auftreten ließ, wo es der Zufammenhang irgend geftattete. In dem aus dem 12. Jahrhundert ftammenden Spiele «*Adam*» wird nicht nur Kain, fondern Abel, Adam, Eva und die Propheten, fobald fie ihren Spruch gethan haben, von den Teufeln geholt und zur Hölle geführt, wobei dann die Bühnenanweifung den nöthigen Höllenlärm und Rauch vorfchreibt. Der Teufel bringt den Kriegsknechten, die fich um den Rock Chrifti ftreiten, den Würfelbecher. Er verführt den Judas und rutfcht auf einer Stange mit feiner Seele zur Hölle hinab. Seine Glanzrollen fpielte er indeffen bei der Höllenfahrt und im jüngften Gericht. In der Darftellung der Vorhölle erhebt fich die Komik bisweilen zur tief durchdachten Satire auf das diabolifche Princip überhaupt, indem fie den Lucifer nach feiner Ueberhebung in Ketten enden läßt. In den Spielen des jüngften Gerichts mußte fein Wefen faft ganz in komifchen Eindrücken untergehen. Hier war er lediglich der Büttel Gottes, der auf die ihm zugehörigen Statiften tüchtig dreinzufchlagen hatte. Prügel auf der Bühne kann aber nur lächerlich wirken. Das Schreien der Verdammten, welches die Bühnenanweifung in diefem Falle verlangte, konnte diefe Wirkung nur fteigern. Aus einem Schreien ohne Schmerz mußte bei dem Zufammenwirken von oft hundert Statiften ein burleskes Geheul werden. Im Spiel von den klugen und thörichten Jungfrauen vom Jahre 1322 wurden die am Boden liegenden thörichten Jungfrauen vom Teufel mit einer Kette umfchlungen und über die Bühne, dann mitten durch die Zufchauer zur Hölle gefchleift, während fie Zeter und Wehe fchrieen. Da die Jungfrauen, wie alle weiblichen Rollen, von jungen Burfchen gefpielt wurden, läßt fich das Burleske der Scene leicht vorftellen.

Hierzu kamen dann noch neue Züge, die fich aus einer confequenten Umkehr des Begriffes des Paradiefes ergaben. Nach dem Gleichniß von der königlichen Hochzeit und ihrem Gaftmahl glaubte man an Gaftmähler des Paradiefes, bei denen felbft der Wein nicht fehlte. Dem entfprechend bringen die Spiele Gelage der Teufel in der Hölle. In dem Auferftehungsfpiel von 1464 fpricht Puck zu Lucifer:

«wille we nicht to der helle varen
unse gheste sint tosamende laden
ik ruke wat se braden.»

Die Teufel verzehren die Leiber der Verdammten. Doch auch die Letzteren haben selber ihre Gastmähler, die als Strafe für die Sünden jedes Einzelnen ausgemalt werden.

Wie die Seligen im Paradiese, so führten auch die Teufel Tänze auf und sangen dazu. In dem Mysterium der Brüder Arnold und Simon Greban kommen «ganze Heere von Teufeln» vor, die folgendes Lied singen:

«Plus en a plus en veut avoir
Luciferus notre grand diable
Quand il voit les ames pleuvoir
Plus en a plus en veut avoir
Toujours il en veut recevoir
Car il en est insatiable:
Plus en a plus en veut avoir
Luciferus notre grand diable.»

In Schernbeck's Spiel von der Frau Jutte[1]), der «*Päpstin Johanna*», wird diese nach ihrem Sturz in die Hölle geführt. Die Teufel verhöhnen sie und beschließen, sie zur Singmeisterin der Hölle zu machen.

Im Gegensatz zu dem Wohlgeruch der Engel stand auch die Atmosphäre, die die Teufel um sich verbreiteten. Selbst dieser Gedanke hat in den Schauspielen seinen Ausdruck gefunden. Zum Pfingstfest des Jahres 1313 wurde zu Paris ein Schauspiel des jüngsten Gerichts aufgeführt. «Dort hörte man die Seligen im Paradiese in Gesellschaft von ungefähr neunzig Engeln singen, und die Verdammten in einer schwarzen und stinkenden Hölle wehklagen, mitten unter mehr als hundert Teufeln, die über ihr Unglück lachten.»

Die Entwicklung solcher possenhaften Züge vollzieht sich allmählich. Da die ältesten Mysterien in stummem Spiel bestanden, so haben wir keine sichere Kenntniß über die Entstehungszeit des Possenhaften. Mit

---

1) Gottsched's Vorrath zur Geschichte der dramatischen Dichtkunst Th. II. Siehe darin S. 84 folgenden Rundgesang der Teufel:

„Lucifer in deinem trone
rimo rimo rimo
warest du ein Engel schone
rimo rimo rimo
nun bist du ein teufel greulich
rimo rimo rimo.“

der kirchlichen Umgebung war es indeſſen ſchon unverträglich, als ein Edict des Papſtes Innocenz III. vom Jahre 1210 die Spiele aus den Kirchen ſelber verbannte. Darnach wurden die Spiele meiſt auf den Kirchhöfen aufgeführt, ſo daß die Kirche ſelber noch als Paradies benutzt werden konnte. Auf ſelbſtändigen Bühnen werden die Darſtellungen dann immer zügelloſer, bis ſie ſchließlich zur Erhöhung der Luſtbärkeit bei allen möglichen weltlichen Veranlaſſungen aufgeführt werden. Ihr religiöſer Grundgedanke wird vergeſſen.

Ebenſo allmählich dringen die poſſenhaften Züge in die bildende Kunſt ein. Anfänglich meiſt an entlegenen Stellen des Kirchenraumes, auch auf Säulencapitälen und anderen Architecturtheilen. Der Humor in dieſen Darſtellungen würde Stoff zu einer der intereſſanteſten Monographien aus der Kunſtgeſchichte des Mittelalters geben. Seit dem Ueberwuchern der Darſtellung von Teufelsſcenen finden ſich die poſſenhaften Elemente aber auch in den Weltgerichtsbildern. Vom 13. Jahrhundert ab läßt ſich dies ſelbſt an den hervorragendſten Stellen des Kirchenraumes verfolgen. Keineswegs indeſſen allgemein, doch in ſo zahlreichen Fällen, daß dadurch eine von Grund aus andere Auffaſſung des Stoffes für die große Mehrheit der Beiſpiele des ſpäteren Mittelalters erwieſen iſt.

Im frühen Mittelalter war der leitende Charakterzug der Bilder des jüngſten Gerichts der feierliche Ernſt, welcher uns in jedem Zuge erkennen ließ, daß der Maler in frommem Kinderglauben an der Welt und ihren Geſtalten hing, welche ſeine Bilder erfüllten. Das ſpäte Mittelalter aber weiß nur ſelten dieſen Standpunkt zu bewahren. In den allermeiſten Fällen malt es das Weltgericht als Schauſpiel, in welchem Ernſt und Scherz ruhig bei einander ſtehen, und wo dieſer überwuchert, geht die Würde des echten Kirchenbildes verloren. Die Betrachtung dieſer Werke, von den plaſtiſchen Verſuchen der romaniſchen Kunſt bis zum Beginn der Renaiſſance ſoll den zweiten Theil dieſer Unterſuchung bilden.

SACHREGISTER.

Druck von August Pries in Leipzig.

LEIPZIG, DRUCK VON AUGUST PRIES.


FA251.2.8
Das Jungste Gericht in der bildende
Fine Arts Library
BBF1679
3 2044 034 624 155

